ROK X.
1938
Nr 1 (19)

NOWOŚCI FOTOGRAFICZNE

Nr 19

Biblioteka Jagiellońska
1002006394

NAKŁADEM i DRUKIEM
FABRYKI PŁYT, BŁON
i PAPIERÓW FOTOGRAFICZNYCH
„ALFA"
BYDGOSZCZ

Nakład
30.000

BŁONA

ULTRAPAN

WYSOKOCZUŁA i DROBNOZIARNISTA

WYWOŁYWACZ

AGRANOL

DAJĄCY IDEALNIE DROBNE ZIARNO
i WYRÓWNYWUJĄCY RÓŻNICE
NAŚWIETLEŃ

PAPIER

ALFABROM
30 i 32

W TRZECH GRADACJACH: TWARDEJ,
NORMALNEJ i MIĘKKIEJ

Trzy niezawodne czynniki
artystycznej fotografii.

Rok X. 1938. Nr 1.

NOWOŚCI FOTOGRAFICZNE

WYCHODZĄ 2 RAZY ROCZNIE: 1 KWIETNIA i 1 PAŹDZIERNIKA
POD REDAKCJĄ DRA T. ORŁOWSKIEGO.
Wydawca: „ALFA", Fabryka płyt, błon i papierów fotograficznych w BYDGOSZCZY.
„NOWOŚCI FOTOGRAFICZNE" można otrzymać bezpłatnie w wszystkich składach artykułów fotograficznych.
Wszelką korespondencję adresować: „ALFA" Bydgoszcz.

BIBLIOTHEC. VNIV. IAGELL. CRACOVIENSIS

Przedruk artykułów wolny tylko z podaniem źródła.

417924 II 10(1938)

Dr Antoni Wieczorek, F. K. P., Zakopane.

Portret w plenerze, sztafaż, krajobraz...

Portret fotograficzny, mimo wielkiego dynamizmu i rozmachu, jaki mu w ostatnim dziesiątku lat nadała fotografia małoobrazkowa i mimo niewątpliwego ruszenia z miejsca po wieloletnim zastoju, ciągle jeszcze kojarzy się w umysłach większości ludzi z produktami fotografii zawodowej. Nic dziwnego. Wszak portret przez długie lata, od zarania niemal fotografii aż do naszych czasów, był tak, jakby monopolem zawodowców i oni przez parę pokoleń urabiali smak społeczeństwa w tej dziedzinie. Jak to robili i jakimi środkami, to inna sprawa, której omawianie nie tutaj należy. Dość na tym, że wytworzył się pewien, bardzo zresztą stereotypowy rodzaj portretu fotograficznego, który w wyobrażeniach ludzi długo jeszcze będzie pokutował, zanim nie przejdzie ostatecznie do lamusa historii. A ileż tam w tym lamusie znalazło się już rzeczy i wysiłków historycznie szacownych, które ongiś wstrząsały fotografią! Dagerotypia, talbotypia, sposób kolodionowy mokry i płyta sucha, ślepa na barwy, papiery do kopiowania przy świetle dziennym. Niektóre z tych rzeczy mają jeszcze do dziś zastosowania bardzo specjalne, ale jakże odległe od nurtu życia współczesnej fotografii amatorskiej, nadającej ton artyzmowi i stojącej pod znakiem panchromatycznej błony i bromowego papieru! Do lamusa historii razem ze sposobami technicznymi, ze starymi konstrukcjami aparatów przechodzą także różne smaczki i chwyty estetyczne, które miały zachwycać przodków, a śmieszą ich potomków naiwnością wykonania w stosunku do zamierzeń, choć budzą czasem jednocześnie szczerą łezkę na myśl o odległych czasach, ludziach, sprawach i wspomnieniach. Dochowały się przecież dagerotypy, przedstawiające Mickiewicza i Chopina, a na portrety powstańców z 1863 r. patrzy się dziś, w 75 rocznicę ostatniego ruchu narodowego zbrojnego, jak na drogie narodowe pamiątki.

Ale wartości historyczne i estetyczne niekoniecznie muszą się z sobą pokrywać. Historia fotografii wyłowiła z tych czasów, jak dotąd, tylko jednego wielkiego artystę, którym był Dawid Oktawiusz Hill, malarz

Bibl. Jagiell.

angielski, zawdzięczający pamięć w potomnych nie swoim płótnom, lecz — portretom fotograficznym. Bije z jego prac jakiś czar przedziwny, którego jednym ze źródeł jest niewątpliwie — słońce. Gdyby Hill był najgorszym fotografem, to jeszcze odróżniałby się tym od całej późniejszej fotografii zawodowej, że portrety swoje robił w pełnym słońcu. Razem z Hillem zabłysło i razem z nim się schowało słońce w fotografii portretowej na długie dziesiątki lat. Fotografia zawodowa zamknęła się niemal hermetycznie w atelier, odcinając się dobrowolnie od ożywczych źródeł słońca i krajobrazu, wprowadzając na jego miejsce bezduszną makietę teatralną i kilka innych rekwizytów tła. Oddziałało to decydująco na wytworzenie się znanej maniery portretowej, wedle której osądza się dziś, jeżeli nie całą fotografię, to tę jej część, której zadaniem jest przedstawiać fotograficznie człowieka.

Ograniczenie portretowania i zacieśnienie jego zakresu do możliwości atelierowych stało się prawdziwym więzieniem fotografii portretowej, w którym ona przebywa u zawodowców do dziś. Doceniając w pełni zalety atelier, jako miejsca portretowania, zwłaszcza przy świetle sztucznym, trzeba jednak stwierdzić, że najwymyślniejsze sztuczne oświetlenie nie zastąpi nigdy słońca, zaś ilość możliwości w portretowaniu poza atelierowem jest po prostu nieogarnięta w różnorodności wyrazu człowieka na tle jego pracy, otoczenia i krajobrazu. Portretowanie na niesłychanie wąskim odcinku atelier sprawiło, że ogromne bogactwo życia i natury, jako tła i słońca, jako oświetlenia było do niedawna w zupełnym zaniedbaniu. Czy widział kto kiedy u nas zawodowca, który by modela prowadził na powietrze i słońce i który by człowieka studiował w krajobrazie? — Natomiast w atelier uczyniono z człowieka rodzaj „martwej natury“, podlanej sosem rzekomego życia w postaci teatralności układu i gestu.

Aby zrozumieć, skąd się to wzięło, trzeba się cofnąć myślą do czasów kiedy fotografii jeszcze nie znano. Portretowanie było wtedy wyłącznym przywilejem malarstwa, zaś na posiadanie takich portretów mogli sobie pozwolić tylko ludzie bogaci, co w tych czasach bywało jednoznaczne z wysoką pozycją socjalną, z wykształceniem, smakiem i kulturą. Inne warstwy, prócz drobnej części wzbogaconego na handlu mieszczaństwa, nie wchodziły w rachubę. Dopiero wynalazek fotografii zdemokratyzował naprawdę portret i uczynił go ogólnie dostępnym. Tylko że, niestety, z portretu fotograficznego wygnano słońce na długie dziesiątki lat, a razem ze słońcem wygnano powietrze i krajobraz. Hill się tym właśnie różnił od swoich następców, że fotografował i pozował portretowanych zawsze w słońcu. I od niego sięga jakby wielki łuk aż do najnowszej fotografii portretowej amatorskiej, — łuk, rozpięty ponad kilkoma dziesiątkami lat portretowania atelierowego.

Portret w plenerze i sztafaż to rzeczy bardzo blisko siebie stojące, a jednak różne. Różnica jest w zastosowaniu figury ludzkiej. Jeżeli do tego dodamy krajobraz, jako tło, będziemy mieć drugi czynnik równie ważny dla całości, choć mogący mieć najrozmaitsze znaczenie. W ogóle krajobraz bez zamieszkującego go człowieka najczęściej jest niekompletny. Człowiek urabia przecież oblicze ziemi i powinien być obecny, jako autor zmian na powierzchni ziemi i poniekąd współtwórca krajobrazu. Nie

twierdzę bynajmniej, że krajobraz bez sylwetki człowieka nie jest samowystarczalny. Nieraz mnogość planów i elementów jest w przyrodzie taka, że krajobraz w związku z odpowiednim oświetleniem określa najzupełniej sam siebie, tworząc kompletne i plastycznie sobie wystarczające ugrupowania. W takich razach umiejętne wprowadzenie do krajobrazu sylwety ludzkiej może być dla plastycznej wymowy poniekąd obojętne — nic nie zepsuje, nic nie naprawi, może być, może nie być, jednym słowem nie jest żadną koniecznością wynikającą z pierwotnych założeń autora. Sytuacja się zmienia, gdy pierwszy plan krajobrazu jest w zarysie i bryłach mniej ciekawy, lub, gdy treścią jego jest jakakolwiek droga, ścieżka, albo inny ślad wpływu człowieka na wygląd krajobrazu. Trzeba bowiem odróżnić w tym wypadku krajobraz dziki i pierwotny od krajobrazu zamieszkałego przez człowieka, który zaspokajając swoje potrzeby zmienia powierzchnię ziemi. Zaorane pole, wykarczowany kawałek lasu, droga do domostwa niekoniecznie muszą szpecić krajobraz, lecz nadają mu wyraz zamieszkania, urabiania dla swoich celów, podporządkowania pewnym mniej lub więcej elementarnym zadaniom ludzkiego bytowania na ziemi, a tym samym odejmują mu cechy pierwotnej dzikości. Ponieważ jednak na ziemi bytuje człowiek, więc ideałem fotografa i jedynym jego celem tematowym nie powinien być bynajmniej krajobraz o charakterze pierwotnej dzikości. Człowieka trzeba szukać i odkrywać w krajobrazie, a „odkrywać", to znaczy brać go dla fotografii takim, jakim on jest w wyniku walki z przyrodą i walki o byt.

Te dwa zasadnicze gatunki krajobrazu (pierwotny i zamieszkały), decydują w pierwszym rzędzie o konieczności i logiczności użycia ludzkiego sztafażu, boć jasne jest przecież, że krajobraz zamieszkały powinien zawierać, jako jeden z elementów kompozycji plastycznej, pana i twórcę prawie wszystkich zmian, dokonywanych na powierzchni ziemi. Od sztafażu do portretu w krajobrazie jest bardzo blisko, a często nawet tak blisko, że sam autor nie wie, kiedy mu się te różnice w kompozycji zacierają. Mamy na myśli fotografa nie dość jeszcze doświadczonego w świadomym budowaniu obrazu i nie dość dobrze orientującego się w stosunkach względnej wielkości poszczególnych elementów obrazu fotograficznego. Jeżeli np. pierwszoplanowy sztafaż w krajobrazie znajduje się w odległości 20 m od aparatu, to w miarę zbliżania się do niego fotografa sylweta ludzka będzie rosła nieproporcjonalnie szybko w stosunku do tła. W ogóle wszystko, co znajduje się na pierwszym planie, będzie tak rosło w stosunku do planów dalszych i całkiem dalekich, gdyż wynika to z pewnych zasadniczych praw optycznych, a rzecz jest związana najściślej z długością ogniskowej, użytej dla danego formatu zdjęcia. Przy t. zw. normalnej ogniskowej, w którą wyposażona bywa znaczna większość aparatów używanych w fotografii amatorskiej, stosunki wielkości względnej przedmiotów, znajdujących się na zdjęciu, mogą się zmieniać nawet bardzo znacznie, gdyż przedmioty położone w pewnej od siebie odległości, w miarę zbliżania albo oddalania kamery od nich, mogą zmieniać swą wielkość na obrazie w wysokim stopniu. Rzecz jest w tym, że przedmioty zmieniają wielkość niejednakowo na różnych planach krajobrazu, lecz tym bardziej i tym szybciej, im bliżej kamery się znajdują. I tę nierównomierność, która tyle szkody przynieść może

początkującemu fotoamatorowi, a świadomie wyzyskana i celowo kierowana, może oddać w poważnej pracy fotograficznej bardzo cenne usługi, określam jako wykorzystanie stosunków wielkości względnej.

Ta dość szumna nazwa oznacza zresztą rzecz codzienną i bardzo pospolitą. Każdy to spostrzeże, kto choć przez chwilę zechce badać obraz na matówce, posuwając się z kamerą w określonym kierunku. A właśnie, gdy mowa o portrecie, sztafażu i krajobrazie, rzecz ta ma znaczenie bardzo wielkie, ponieważ poruszając się z kamerą względem tematu — w tym wypadku krajobrazu, a zwłaszcza jego pierwszego planu — mamy możność decydowania, czy chcemy z człowieka uczynić portret w plenerze (t. zn. „na powietrzu“, czyli w krajobrazie), czy też sztafaż. O sztafażu i jego roli, o jego wielkiem znaczeniu i potrzebie pisałem już nieraz, więc tu powtórzę tylko niektóre zasadnicze wskazania w tym kierunku. A więc sztafaż, którym najczęściej bywa człowiek, rzadziej zwierzę, powinien być umieszczony logicznie w myśl wskazań plastyki, tak, aby wiadomo było bez dalszych dociekań, po co on tam jest. Z obrazu powinna wynikać jasno konieczność jego użycia, a przynajmniej sztafaż nie powinien się wydawać zbytecznym rekwizytem. Może być ostatecznie obojętny dla kompozycji, lecz nie powinien się narzucać jako niepotrzebny.

I dlatego sztafaż nie powinien się znajdować nigdy w samym środku obrazu, nie powinien być do niego obrócony tyłem, lecz interesować się tematem głównym (krajobraz), nie powinien się też gapić bezmyślnie w aparat. Patrzenie w kierunku aparatu, zrozumiałe i dopuszczalne w wypadku portretu, jest po prostu nielogiczne w wypadku sztafażu. Może też z tego względu jest konieczne dokładne rozeznanie się, o ile to możliwe, gdzie kończy się w krajobrazie sztafaż, a zaczyna portret. Najlepiej jest w chwili zdjęcia wiedzieć dobrze, czego się chce, mieć jasno określony plan i koncepcję, a pewne rzeczy narzucą się wtedy niejako same.

Dla rzeczowej orientacji najważniejsze są stosunki wielkości względnej. Wielkość względna postaci w stosunku do krajobrazu decyduje o tym, czy mamy do czynienia ze sztafażem, czy z portretem. Zrozumiałe jest, że im większa na obrazie postać, tym więcej przytłacza sobą krajobraz, spycha go na dalszy plan, przeradzając tym samym w tło dla portretu. Postać osiągnąwszy pewną wielkość względną przestaje być sztafażem, stając się modelem portretu. Zajmuje sobą bowiem znaczną część powierzchni obrazu, podczas gdy sztafaż, choć nieraz bywa osią kompozycji, jest na tejże powierzchni rzeczą zupełnie drobną.

Główną trudność fotograficznego portretu w plenerze stanowi rozwiązanie tła i jego ostrości, przy czym ostrość jest sprawą czysto techniczną, natomiast problem tła jest rodzajem techniki wyższego rzędu, leżącej w sferze kompozycji plastycznej.

Zarówno krajobraz, jak portretowany człowiek, mogą przedstawiać w sensie plastycznym liczne plamy o bardzo nieraz różnorodnym tonalnym lub barwnym natężeniu. A jeżeli jeszcze te plamy znajdują się w różnej od siebie odległości, to niemała jest trudność z rozwiązaniem ostrości tła, gdy model nastawiony jest na ostro, chyba że używa się kamer małoobrazkowych, gdzie sprawa ta z powodu bardzo krótkiej

ogniskowej jest znacznie uproszczona. W przeciwnym razie trzeba silnie przesłaniać obiektyw, co naturalnie powoduje konieczność użycia statywu ze względu na dość długie naświetlenia. A zaś użycie statywu może podlegać zastrzeżeniu o tyle, że nowoczesny portret w plenerze, jak to zresztą nie trudno stwierdzić po rodzaju ujęcia, zrodził się ze zdjęcia z ręki, ściślej mówiąc ze współczesnej fotografii małoobrazkowej, jako technicznego punktu wyjścia. Temu należy przypisać wszystkie „nowe punkty widzenia" człowieka na tle natury i wyzyskanie na wielką skalę nieba i chmur jako tła.

Główną trudność portretu na wolnym powietrzu stanowi dobre rozwiązanie tła, pozostające zresztą w związku z naturalnym oświetleniem słonecznym i naturalną perspektywą powietrzną. W atelier sprawa tła jest prosta, gdyż jest ono sztuczne. Tak samo jest przeważnie z oświetleniem. W krajobrazie trudności dla portretowania rosną, gdyż tło jest rzeczą przypadku, tak, jak przypadkowym jest zespół barw krajobrazu i osoby portretowanej (jej strój, karnacja ciała i barwa włosów). Zestawienie tylu i tak różnorodnych czynników, zależnych bądź co bądź od szczęśliwego trafu, nastręczać może rzeczywiście wiele trudności, co tak często obserwować można na portretach początkujących fotoamatorów. Jeżeli przyjmiemy, że zdjęcia technicznie są już poprawne, to zawsze jeszcze rzucą się w oczy rażące błędy tła, określane zazwyczaj, jako nadmierna pstrokacizna tła. Takie tło uniemożliwia uwypuklenie osoby portretowanej z chaosu otoczenia, pozostawia wrażenie czegoś niezdecydowanego, burzy jedność kompozycji, choć ogólny układ może być zupełnie prawidłowy.

Na to nie ma innej rady, jak umieć patrzeć fotograficznie na barwny otaczający świat. Każde niewyszkolone oko odróżnia dobrze tony jasne od ciemnych, ale jeżeli w grę wchodzą barwy, to przecież nie wszystkie one z jednaką siłą oddziaływują na emulsje fotograficzne i dlatego niewyćwiczone oko z takim trudem oddaje na zdjęciu swoje zachwyty nad pięknym natury, które u człowieka wrażliwego rodzą się łatwo i niezależnie od niego. W ogóle pierwsze zniechęcenie fotoamatora rodzi się z przeciwstawienia wielkiej łatwości zachwytu i wielkiej (początkowo) trudności zdjęcia i techniki. Ale podobnie jest w każdej sztuce i fotografia nie stanowi wyjątku. Wyjątkiem jest raczej sposób podchodzenia do rzeczy przez fotoamatorów. Bo, o ile każda inna sztuka do uprawiania jej wymaga pewnego teoretycznego i technicznego przygotowania, to w fotografii uważa się, że kupno aparatu jest jednoznaczne z przygotowaniem. Trudno o bardziej fałszywe stawianie sprawy, ale że tak jest, to wie każdy fotoamator z własnego przykrego doświadczenia, zanim się spostrzegł, że fotograficzne patrzenie na świat jest czymś specjalnym i również należy do techniki, tak, jak wywoływanie i powiększanie.

Portret na powietrzu wymaga właśnie oka fotograficznie opanowanego dla wydobycia osoby portretowanej z tła. Udaje się to czasem bezwiednie i przypadkowo, ale to sprawy nie rozwiązuje. W technice wszystko powinno być aktem świadomej woli, kierowanej wiedzą, tak aby kierowana ręką kamera nie była ślepym narzędziem przypadku. Portret w plenerze, wiążąc człowieka z krajobrazem, jest jednym z najmilszych tematów fotograficznych, jednym z tych tematów, rozległych w zakresie,

które nie zamykając człowieka w ciasnocie czterech ścian dają możność szerokiego oddechu na powietrzu, co należy rozumieć zarówno dosłownie, jak w przenośni. Fotografując portret w plenerze można opracowywać krajobraz ze sztafażem lub bez niego, a co najważniejsze, można dawać pełny plastyczny wyraz najpiękniejszym przeżyciom w górach, nad morzem i gdzie kto chce, można ilustrować tę pełną radość życia, którą daje beztroski okres letnich wakacji.

Dr Tadeusz Cyprian, F. K. P., Poznań.

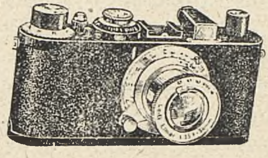
Przegląd aparatów małoobrazkowych.

Już cztery lata upłynęły od chwili, gdy na łamach „Nowości Fotograficznych" omawiałem ówczesne narzędzia fotografii miniaturowej [„Nowości Fotograficzne", Rok VI, Nr 2 (12), 1934], więc czas już powrócić do tego tematu, zwłaszcza gdy od tego czasu fotografia małoobrazkowa poczyniła tak znaczne postępy, że dziś z drugorzędnej gałęzi techniki fotograficznej stała się bodaj techniką dominującą, a w każdym razie jest na najlepszej drodze do uzyskania tego stanowiska.

Na wstępie muszę zaznaczyć, że moje ówczesne zastrzeżenia wobec aparatu małoobrazkowego musiały ustąpić wobec znacznego udoskonalenia techniki pracy na błonie kinowej, i samej błony tak, że dziś już nie uważam kamery małoobrazkowej za rodzaj szkicownika, który warto mieć obok większego aparatu, lecz przyznaję jej charakter aparatu głównego i jedynego w rękach doświadczonego amatora.

Tylko to ostatnie zastrzeżenie muszę podtrzymać — aparat małoobrazkowy jest i nadal narzędziem pracy dla amatora starszego, traktującego fotografię poważnie, jeśli zdjęcia mają mieć jaką taką wartość artystyczną czy dokumentarną, bo w rękach młodego i beztroskiego pstrykacza kamera ta staje się zupełnie bezmyślnym karabinem maszynowym, psującym setki metrów błony.

Przegląd aparatów małoobrazkowych zacząć należy oczywiście od **Leiki,** której stanowisko to słusznie się należy jako „matce" całej fotografii miniaturowej. Ale nie tylko dlatego. W tej kamerze tkwi coś niezwykłego, bo choć i dziś jest najnowocześniejszym narzędziem pracy, jeszcze teraz, w trzynaście lat od powstania swego prototypu, mało co różni się od Leiki z roku 1925, jako że wszystkie unowocześnienia jej narastały niemal organicznie na szkielecie pierwotnej konstrukcji.

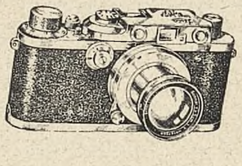

Standard

Mamy dziś cztery modele Leiki. Model „Standard", Leica II, Leica III, oraz Leica IIIa. Wszystkie modele są właściwie jedną i tą samą kamerą, ale każdy następny stanowi jakieś ulepszenie modelu zasadniczego „Standard".

I tak Leica II ma wbudowany odległościomierz sprzężony z obiektywem, poza tym jednak niczem więcej od modelu „Standard" się nie różni. Leica III ma prócz odległościomierza jeszcze migawkę o zwiększonym zasięgu, bo regulowaną prócz normalnego zakresu szybkości od $^1/_{20}$ do $^1/_{500}$ sek. także i na szybkości mniejsze, a to na $^1/_8$, $^1/_4$, $^1/_2$ i 1 sekundę za pomocą dodatkowej gałki nastawczej.

Leica IIIa wreszcie ma migawkę regulowaną jak poprzednia, a ponadto na $^1/_{1000}$ sek. Inne mniejsze szczegóły wyposażenia, jak soczewka zbliżająca w celowniku (Leica III i IIIa), kadłub chromowany, itd. nie grają większej roli, a ponadto daje się zastosować przy każdym modelu.

Wszystkie Leiki mają obiektywy wymienne i mogą być wyposażone albo w standartowy „Elmar" F : 3,5, albo w jasny „Summar" F : 2, albo wreszcie w specjalnie jasny „Xenon" F : 1,5 (wyrobu nie Schneidra, lecz Leitza). Oczywiście prócz tych obiektywów mamy cały szereg obiektywów specjalnych, jak teleobiektywy o różnej jasności i ogniskowej, obiektywy szerokokątne i obiektyw miękkorysujący „Thambar", wszystkie sprzężone automatycznie z odległościomierzem, tak, że wystarczy wymienić obiektyw zwyczajny na specjalny, by działał automatycznie przy nastawianiu na ostro.



Leica IIIa

Leiki dostarczane są w wykonaniu chromowanym lub czarno lakierowanym (Standard), mają automatyczny posuw błony i spust na kadłubie kamery.

Sprzęt pomocniczy w postaci rzutników do powiększeń, wyrównywających zbiegające się linie przy zdjęciach architektury, różne soczewki dodatkowe, urządzenia do fotografowania z bliska, do reprodukcji, mikrofotografii, itd. są tak liczne, że wyliczanie ich przekroczyłoby ramy niniejszego artykułu.

Obok Leiki stoi zbliżony do niej konstrukcją **Contax,** Zeiss Ikona. Zbudowany tak samo na błonę kinową i format zdjęcia 24×36 mm (wszystkie dzisiejsze kamery miniaturowe zbudowane są na ten sam format z nielicznymi wyjątkami, o których będzie mowa), znajduje się na rynku również w postaci dwu modeli.

I tak Contax II, konstrukcja wysoce nowożytna, posiada odległościomierz sprzężony z obiektywem i tworzący jedną całość z celownikiem, w polu którego znajduje się właściwy odległościomierz, migawkę regulowaną za pomocą jednej gałki od $^1/_2$ do $^1/_{1250}$ sek. oraz Contax III, różniący się tylko tym od poprzedniego, że ma jeszcze wbudowany w kadłub aparatu światłomierz fotoelektryczny.

Oba modele Contaxa mają obiektywy wymienne, od standartowego Tessara F : 3,5 i F : 2,8 do Sonnara F : 1,5, a ponadto można stosować do nich liczne teleobiektywy ! obiektywy szerokokątne, wszystkie oczywiście sprzężone z dalomierzem. Sprzęt dodatkowy bardzo obfity, podobnie jak do Leiki, wyposażenie kamery również podobne, bo albo kadłub jest chromowany, albo czarno lakierowany, posuw błony automatyczny, spust migawki na kadłubie kamery.

Trzecim modelem Zeiss Ikona jest **Contaflex.** Aparat ten, będący połączeniem lustrzanki z aparatem miniaturowym, posiada maksimum udogodnień. Aparat sam jest czymś w rodzaju Contaxa i Rolleiflexa, czy Ikoflexa z wbudowanym światłomierzem fotoelektrycznym w jednej całości. Konstrukcja ta, będąca istotnie kamerą przyszłości, na razie nieco wielka, ciężka i niepomiernie kosztowna, jak na nasze warunki, zbudowana jest na format poziomy i stanowi pierwowzór aparatu lat przyszłych.

Contaflex wyposażony jest w najjaśniejsze obiektywy, aż do F : 1,5, automatyczny posuw błony, migawkę od 1 sek. do $^1/_{1000}$ sek., samowyzwalacz migawki wbudowany w kadłub aparatu światłomierz fotoelektryczny, urządzenie lustrzane, dające obraz motywu na matówce, sprzężonej z obiektywem tak samo, jak to się dzieje w Rolleiflexie, ponadto celownik Albada do zdjęć z wysokości oka, słowem, posiada wszystkie urządzenia nowoczesne, jakie sobie można tylko wymarzyć.

Aparatem lustrzanym i małoobrazkowym zarazem jest **Kine-Exakta** firmy Ihagee-Kamerawerk, ale z tą odmianą, że nie jest on zbudowany na zasadzie osobnego obiektywu do zdjęcia i osobnego dla matówki, jak Contaflex, lecz posiada jeden obiektyw, który rzuca obraz na skośnie

ustawione lustro, to zaś w chwili zdjęcia unosi się ku górze, podobnie, jak to się dzieje w klasycznej kamerze lustrzanej.

Kine-Exakta zbudowana jest także na format poziomy, wyposażona jest w obiektyw zależnie od wyboru, a to albo w ogniskowej i jasności normalnej, albo w obiektyw specjalnie jasny lub teleobiektyw. Obiektywy są wymienne jednym ruchem ręki, co czyni aparat ten uniwersalnym. Migawka jest szczelinowa, regulowana do $^1/_{1000}$ sek., spust migawki na kadłubie aparatu, samowyzwalacz, posuw błony automatyczny.

Dwa modele Zeiss Ikona, a mianowicie **Super Nettel I i II** mają obiektywy stałe, a to Super Nettel I wyposażony jest w Triotar F : 3,5, ogniskowa 5 cm lub tejże jasności Tessar, Super Nettel II zaś ma Tessar F : 2,8. Oba aparaty, bardzo zresztą do siebie podobne, mają odległościomierz zbudowany na zasadzie klina optycznego, sprzężony z obiektywem, celownik lunetowy, migawkę szczelinową regulowaną do $^1/_{1000}$ sek., automatyczny posuw błony, kadłub aparatu czarno lakierowany (Super Nettel I) lub chromowany (Super Nettel II).

Tegoż Zeiss Ikona **Nettax** jest czymś pośrednim między Contaxem a Super Nettlem. Obiektyw ma wymienny, złączony w jedną całość z odległościomierzem sprzężonym z nim automatycznie, tak że wraz z obiektywem odejmuje się od aparatu i odległościomierz. Wyposażenie optyczne stanowi Zeissa Tessar F : 3,5 lub F : 2,8, a nadto teleobiektyw, migawka szczelinowa regulowana jest do $^1/_{1000}$ sek. Obiektywy są wprawdzie wymienne, ale tylko dla ogniskowej 50 mm, tak że teleobiektywów stosować nie można.

Kodaka **Retina** istnieje w dwu wykonaniach, a to albo bez odległościomierza jako Retina I, albo z odległościomierzem sprzężonym z obiektywem jako Retina II. Obie mają obiektywy stałe, nie wymienne, a to Retina I ma Xenar F : 3,5, Retina II ma Ektar F : 3,5, Xenon F : 2,8 lub Xenon F : 2, wszystkie o ogniskowej 50 mm. Celowniki lunetowe, migawka Compur Rapid, zabezpieczenie przed podwójnym naświetleniem błony (bez automatycznego posuwu błony) przy Retinie I, automatyczny posuw błony przy Retinie II, spust migawki na kadłubie aparatu.

Baldina fabryki Balda-Werk ma obiektyw niewymienny, o jasności F : 4,5 do F : 2,8, zależnie od wyboru, celownik lunetowy, migawkę Pronto lub Compur, Super Baldina tejże samej fabryki wyposażona jest w obiektyw o jasności F : 2,8 lub F : 2, sprzężony z obiektywem odległościomierz, celownik lunetowy i migawkę Compur Rapid ze spustem na kadłubie aparatu.

Beira fabryki Woldemar Beier wyposażona jest w obiektyw F : 3,5 do F : 2,9, urządzenie do nastawiania na ostro specjalnej konstrukcji, sprzężone z obiektywem, migawkę Compur ze spustem na kadłubie aparatu i zabezpieczenie przed podwójnym naświetleniem błony.

Welti fabryki Welta Kamerawerke wyposażona jest w obiektywy o jasności F : 3,5 do F : 2,4, niewymienne, migawkę Compur, spust na kadłubie aparatu, celownik lunetowy, tejże samej zaś fabryki Weltini ma obiektywy do wyboru, ale niewymienne, o jasności F : 2,8 (Tessar lub Xenar) albo F : 2 (Xenon), celownik złączony w jedną całość z odległościomierzem sprzężonym z obiektywem, migawkę Compur Rapid ze spustem na kadłubie aparatu.

Dollina fabryki Certo w swym modelu III ma odległościomierz wbudowany w aparat i sprzężony z obiektywem, migawkę Compur ze spustem na kadłubie aparatu, automatyczny posuw błony, wyposażona jest w obiektywy o jasności F : 2,8 do F : 2, niewymienne.

Tanim aparatem małoobrazkowym jest Agfy **Karat,** wyposażony w obiektyw Igestar F : 6,3, celownik optyczny, migawkę regulowaną do $^1/_{100}$ sek. i zabezpieczenie przed podwójnym naświetleniem błony.

Ostatnie dwa aparaty odbiegają od poprzednich tym, że zbudowane są na inny format, niż 24×36 mm. Pierwszym jest **Robot** Ottona Berninga na format zdjęcia 24×24 mm (na normalnej błonie kinowej), wyposażony w obiektywy wymienne, celownik optyczny, migawkę specjalną regulowaną do $^1/_{500}$ sek., spust na kadłubie aparatu i urządzenie sprężynowe, pozwalające na dokonywanie zdjęć seryjnych do 24 jednym ciągiem. Jest to więc coś zbliżonego niejako do kina, oczywiście tylko

z uwagi na dokonywanie seryjne zdjęć, bo nie można nim uzyskiwać obrazów kinowych w projekcji ruchomej.

Ostatnią kamerą małoobrazkową jest **Korelle K** Kochmanna na format 18×24 mm (połowę normalnego formatu małoobrazkowego), wyposażona w obiektywy wymienne o różnych ogniskowych, migawkę Compur ze spustem na kadłubie aparatu, automatyczny posuw błony i celownik optyczny, bez odległościomierza sprzężonego.

Powyższy przegląd nie ma pretensji do dokładności, bo obejmuje tylko najbardziej znane na naszym rynku aparaty miniaturowe, prócz których istnieje jeszcze sporo innych, mniej u nas używanych. Poza tym dużo jest konstrukcyj angielskich, amerykańskich i francuskich, które zupełnie u nas się nie pokazują i dlatego trudno o ich jakości i budowie coś mówić z własnego doświadczenia.

Wyliczywszy najbardziej znane aparaty, przyglądnijmy się im bliżej, dzieląc je wedle konstrukcji na grupy o specjalnym przeznaczeniu.

Do pierwszej grupy zaliczymy naturalnie Leicę i Contaxa, jako dwie konstrukcje czołowe, najbardziej wszechstronne w użyciu i najprecyzyjniej wykonane. Wspólną ich cechą jest sztywna budowa kamery z wysuwanym tubusem obiektywu, co daje aparatowi gwarancję stałej równoległości między płaszczyzną błony a obiektywem. Postulat ten jest przy aparacie miniaturowym rzeczą najwyższej wagi, bo odchylenia wynoszące ułamek milimetra już dają nieostrości zupełnie poważne. Odchylenia te zaś trudne są do uniknięcia przy aparatach miechowych, gdzie tylko bardzo dokładnie przemyślana i solidnie wykonana konstrukcja rozpórek może zapewnić dokładność w tym względzie.

Oba aparaty mają obiektywy wymienne, i to w rozmaitych jasnościach i ogniskowych, oba są wykonane solidnie i precyzyjnie, tak, że wybór między nimi jest już w dużej mierze rzeczą upodobania.

Jedni chwalą wygodny format Leiki, jej mniejsze rozmiary, zaokrąglone brzegi, pozwalające na wygodne schowanie aparatu do kieszeni, inni decydują się na więcej prostokątny kształt Contaxa. Są zwolennicy prostoty budowy Leiki i jej niezwykłej zaiste odporności na wiek, zużycie i mniej delikatne obchodzenie się z aparatem, inni znowu cenią misterną konstrukcję Contaxa z jego setkami kółek i śrubek, uważając, że aparatowi miniaturowemu przystoi precyzja szwajcarskiego zegarka wraz z subtelnością jego części składowych.

Spór o to, czy tylna ściana aparatu powinna być odejmowalna (Contax), czy stała (Leica) również nie został rozstrzygnięty, tak samo kwestia wyższości migawki szczelinowej z metalu, czy z tkaniny oraz przebiegu poziomego lub pionowego szczeliny. Jedni twierdzą, że migawka metalowa jest kapryśna i „lubi się zepsuć", inni podnoszą, że migawka z tkaniny gumowanej może zawieść przy wielkim mrozie w wyjątkowych warunkach pracy.

Najnowsze udoskonalenie Contaxa, a mianowicie zespolenie odległościomierza z celownikiem nie ma jeszcze odpowiednika u Leitza, który zdaje się woli odczekać, jak się ta rzecz okaże w praktyce, bo wiemy, że Leitz nie lubi zmieniać konstrukcji zbyt często i że możliwość uzupełnienia najdawniejszego modelu Leiki celem zaopatrzenia go we wszystkie najnowsze urządzenia jest unikatem w dziejach techniki fotograficznej. Kto wie więc, czy w chwili, gdy artykuł ten ukaże się

w druku, nie będzie już jakiegoś nowego modelu Leiki z odległościomierzem w jednej całości z celownikiem.

Wyposażenie optyczne obu aparatów jest równej jakości, sprzęt dodatkowy także równie wszechstronny.

Typem pośrednim między aparatem z tubusem, o najwyższej wszechstronności, a kamerami miniaturowymi z miechem jest Nettax, który ma jeszcze tubus, ale wymienność obiektywów ograniczona jest do instrumentów o dwu ogniskowych 5 i 10,5 cm, co oczywiście zmniejsza uniwersalność aparatu w dużej mierze.

Do wysokiej klasy aparatów miniaturowych z mieszkiem należy Super Nettel Zeiss Ikona, a to dzięki wyjątkowo solidnemu wykonaniu rozpórek, utrzymujących czołówkę w położeniu równoległym do płaszczyzny błony oraz dzięki celowej budowie odległościomierza (na zasadzie klina obrotowego), który pozwala na bardzo wygodne nastawianie na ostro wskutek umieszczenia dużego koła nastawczego w korzystnym miejscu po prawej stronie czołówki, tak, że gdy się trzyma mocno aparat w rękach, prawy palec wskazujący leży dokładnie na tym kole. Aparat jest wykonany bardzo mocno, nieco ciężki wskutek tego i duży, ale też wytrzymuje nawet bardzo szorstkie obchodzenie się z nim w trudnych warunkach pracy.

Obok niego postawić można Retinę Kodaka, choć w założeniu wykonanie jej jest zupełnie odmienne. I tak jest ona znacznie mniejsza i lżejsza od Super Nettla, zamiast migawki szczelinowej Super Nettla ma migawkę Compur, budowana jest znacznie lżej i bardziej filigranowo i może być uważana za przedstawicielkę dużej grupy kamer miniaturowych z migawką Compur, podczas gdy dotychczas omawiane kamery należały wszystkie do grupy aparatów z migawką szczelinową.

Sprawa wyższości jednej lub drugiej migawki nie da się załatwić w kilku słowach. Zasadniczo migawka szczelinowa ma więcej zalet, bo pozwala na lepsze wykorzystanie światła przy większych szybkościach (dlaczego, o tym mówi każdy obszerniejszy podręcznik fotografii), daje szybkości do $^{1}/_{1000}$ sek. i większe, jest z reguły sprzężona z posuwem filmu, co przy Compurze się nie udaje, wskutek czego manipulacja aparatem jest prostsza. Ale za to wymaga kamery znacznie większej i cięższej, by zmieścić w jej kadłubie skomplikowaną konstrukcję migawki, przy szybkościach małych (około 1 do $^{1}/_{20}$ sek.) działa mniej dokładnie, choć w ostatnich czasach ulepszono ją znacznie w tym względzie, a wreszcie jest znacznie tańsza. To też aparaty miniaturowe wysokiej klasy wyposażone są z reguły w migawki szczelinowe, zwłaszcza, że przy Compurze nie da się zastosować wymienności obiektywów (migawka ta musi leżeć między połówkami obiektywu), aparaty zaś tańsze mają z reguły Compur. Nie wynika z tego, by sprawność ich była przez to mniejsza, bo w codziennej pracy Compur, jak i wyposażona weń kamera wystarczy w zupełności, ale tam, gdzie wymagamy wymienności obiektywów, odporności na wszelkie nadzwyczajne warunki zewnętrzne, tam stosujemy kamerę z migawką szczelinową. Natomiast jeśli używamy aparatu na codzień, dla zdjęć w normalnych warunkach życia, zadowalamy się jednym obiektywem, obojętna nam jest kwestia jednego chwytu więcej przy zdjęciu, a cena gra pewną rolę, decydujemy się na kamerę z migawką Compur.

Po tej dygresji na temat migawki wracamy do Retiny. Jest ona bodaj najmniejszych rozmiarów kamerą małoobrazkową na rynku, co znaczy dużo, bo przecież kamera ta przeznaczona jest na to, by nam towarzyszyć stale, nie obrywając nam kieszeni i nie wymagając noszenia w ręku w futerale. Zaletę tę okupuje Retina (jako że niczego na świecie nie ma za darmo) delikatnością swej konstrukcji, co też każe obchodzić się z nią delikatniej, niż z innymi aparatami. Ale w końcu aparat miniaturowy nie jest narzędziem kowalskim....

Inne typy aparatów miniaturowych z migawką Compur podobne są do Retiny i różnią się od niej w mniej istotnych szczegółach konstrukcyjnych. Należą tu Welti, Weltina, Dollina, Baldina, Beira, oraz inne, mniej u nas znane.

Do zupełnie innych celów natomiast przeznaczona jest kamera **„Robot“**, na format 24×24 mm. Ale nie odmienny format ma tu znaczenie, lecz to, że pozwala ona na dokonywanie zdjęć seryjnych, co czyni ją typową kamerą do studiów ruchu, np. w sporcie, gdzie można fotografować nią bieg, skok czy rzut w poszczególnych stadiach. To też sportowiec, który aparatu potrzebuje na to, by kontrolować styl swój lub kolegów, trener, nauczyciel sportowy, może mieć w Robocie nieocenione narzędzie pracy.

„Korelle K" może być nazwana kamerą ultra-miniaturową, bo zbudowana jest na format 18×24 mm, a więc o połowę mniejszy, niż nasz „normalny" 24×36 mm. Poza tym aparat ten nie odznacza się niczym specjalnym i należy do grupy kamer z migawką Compur.

Na koniec pozostawiłem omówienie dwu konstrukcyj specjalnych, a mianowicie Kine-Exakty oraz Contaflexa, bo stanowią one połączenie kamery miniaturowej z lustrzaną na film kinowy.

Celownik nigdy nie zastąpi lustra, to jest rzecz oczywista, więc nie brak tendencji do połączenia konstrukcji na błonę kinową z konstrukcją lustrzaną. Są tu możliwe dwie drogi, a to albo metodą „twin-lens“ (Rolleiflex — dwa obiektywy odrębne), albo metodą „klasyczną“ z podnoszonym lustrem i jednym obiektywem.

Zasadniczy szkopuł przy obu sposobach rozwiązania kwestii leży w tym, że błona musi się przewijać albo w położeniu poziomym, albo pionowym, a więc i aparat musi być, albo tylko na format poziomy, albo tylko na format pionowy, o ile chcemy korzystać z lustra w jego normalnym położeniu. Trudność tę znała już kamera lustrzana klasyczna na płyty i rozwiązała ją przez obracalność tylnej ściany kamery na format poziomy lub pionowy. Ale to rozwiązanie nie da się zastosować przy błonie zwijanej, bo aby móc obracać całą tylną część aparatu wraz z obu kasetami na błonę zwijaną oraz urządzeniem do jej posuwania, konstrukcja aparatu musiałaby być (przynajmniej w dzisiejszym stanie techniki) bardzo skomplikowana, a co najważniejsze, tył kamery miałby monstrualne wprost rozmiary.

Aparaty typu Rolleiflexa ominęły tę trudność przez wprowadzenie formatu kwadratowego i wyszły na tym doskonale, fotografia miniaturowa jednak nie chce zmniejszać i tak małego obrazka 24×36 mm do kwadratu 24×24 mm i dlatego obie kamery lustrzano-miniaturowe zbudowane są na format poziomy, co im w dużym stopniu odbiera wszechstronność, bo przy zdjęciach pionowych (niemal wszystkie architektury, portrety, itd.) musimy albo rezygnować z użycia lustra i korzystać tylko z celownika

(bez sprzężonego odległościomierza), albo fotografować z wysokości oka „pod kątem prostym", co jest wysoce niewygodne i niepewne.

Kine-Exakta zbudowana jest bardzo solidnie, ma sporo obiektywów wymiennych o różnych jasnościach i ogniskowych do dyspozycji, migawkę szczelinową sprzężoną z posuwem błony, a wreszcie matówkę specjalnej konstrukcji, bo zbudowaną w postaci soczewki powiększającej, która daje obraz o wymiarach 4×6 cm, ułatwiając w ten sposób nastawianie na ostro i ocenę motywu.

Contaflex wreszcie nie jest już „aparatem" lecz „maszyną" fotograficzną, wyposażoną we wszystkie urządzenia, które zna technika nowoczesna. Zbudowany (w przeciwieństwie do Exakty) jako aparat dwuobiektywowy ma obiektyw górny, celowniczy, o ogniskowej dłuższej, niż obiektyw do zdjęć, mający normalną ogniskową 50 mm, a mimo to oba obiektywy są ze sobą sprzężone, co uzyskano dzięki specjalnej przekładni. I tu matówka sporządzona jest w postaci lupy, zwiększającej i tak już powiększony dłuższą ogniskową obraz, co pozwala na zupełnie dokładną ocenę nie tylko ostrości, lecz i kompozycji motywu. Prócz matówki mamy celownik typu Albada, przeznaczony do zdjęć sportowych, gdzie celownik jest zawsze wygodniejszy, niż matówka, zmuszająca do trzymania głowy pochylonej w dół, a to utrudnia orientację, co się dzieje w terenie poza polem widzenia matówki. Wbudowanie światłomierza fotoelektrycznego (podobnie, jak przy Contaxie III) ułatwia ocenę czasu naświetlenia, bo nie trzeba nosić instrumentu tego oddzielnie i przed każdym zdjęciem wydobywać go z kieszeni.

Wymienne obiektywy o różnych ogniskowych i jasnościach uzupełniają wyposażenie tej kamery, która jest już zapowiedzią aparatu przyszłości, oceniającego automatycznie czas nastawienia i regulującego również automatycznie przysłonę zależnie od panujących warunków świetlnych. Aparat taki istnieje już w postaci konstrukcyj laboratoryjnych i kiedyś ukaże się na rynku, na razie jednak musimy jeszcze sami czynności tych dokonywać.

Contaflex przy swojej wszechstronności, precyzji wykonania i nowoczesności konstrukcji jest porządnie drogi i ciężki, tak że nieliczni tylko amatorzy nań się będą mogli zdecydować.

Na zakończenie mały przegląd cen najważniejszych rodzajów aparatów. I tak Leica III (biorę wszędzie obiektyw F : 3,5, by mieć możność czynienia porównań) kosztuje około 640 zł, Contax II około 800 zł, Nettax 585 zł, Super Nettel 415 zł, Retina II około 350 zł, Dollina III około 335 zł, Weltini 355 zł (oba ostatnie aparaty z obiektywami F : 2,8), Kine-Exakta 580 zł, Contaflex wreszcie (z obiektywem F : 2,8) około 1275 zł.

Jak z tego widzimy, rozpiętość cen jest bardzo duża, co należy położyć na konto rozmaitego wyposażenia, wykonania, precyzji odrobienia, trochę oczywiście także renomy danej marki, tak, że jest w czym wybierać. Ale poza tanim „Karatem" Agfy, który kosztuje poniżej 100 zł, wszystkie aparaty małoobrazkowe są stosunkowo drogie, co jest zresztą zupełnie uzasadnione przez konieczną przy ich budowie precyzję wykonania, bez której są one zupełnie bezwartościowe. Bo o ile aparat większego formatu, nawet mniej dokładnie wykonany, może oddać swoje usługi, o tyle kamera małoobrazkowa, dająca minimalne choćby nieostrości rysunku nadaje się na śmietnik, bo negatywy nią zrobione nie pozwalają na umiarkowane choćby powiększenie.

Krótki ten przegląd pozwoli na zorientowanie się wśród aparatów znajdujących się obecnie na rynku, a decyzja w wyborze zależeć będzie od możliwości finansowych i celu, jakiemu dany aparat ma służyć.

J. Świtkowski, Lwów.

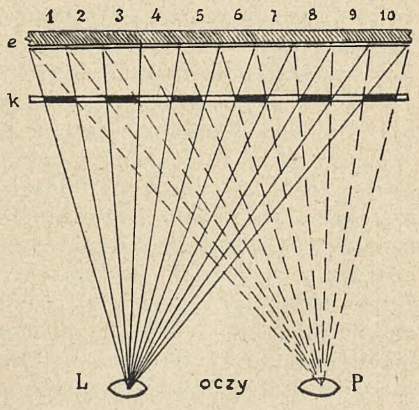
Film plastyczny.

Rozwój kinematografii postępuje naprzód krokami siedmiomilowymi. Nie minęło jeszcze pół wieku od wynalazku Lumière'a, a już nie tylko każdy uniwersytet i każda drobna mieścina posiada swoje kino, lecz nawet do szkół wiejskich i do świetlic żołnierskich wtargnęła projekcja kinematograficzna.

Równolegle z tym niesłychanym rozpowszechnieniem idą ulepszenia i udoskonalenia kinematografii. Nie tak to dawno, gdy film „niemy" ze swoimy napisami, podającymi treść rozmów prowadzonych przez aktorów, ustąpił miejsca filmowi „dźwiękowemu". Z ekranu płyną do widza nie tylko słowa aktorów i tony śpiewanych przez nich piosenek, lecz także wszelkie hałasy i szmery nieodłączne od życia, a zatem odgłosy kroków, dzwonki telefonów, huk wystrzałów, akordy orkiestry, świst wiatru i szum burzy.

Po dźwiękach przyszła kolej na barwy, chociaż próby stworzenia filmu barwnego sięgają wstecz dalej, niż usiłowania w kierunku akustycznym. Przez szereg prób mniej lub więcej udałych — a do tych ostatnich ma wszelkie prawo zaliczać się także pomysł Szczepanika — doszła kinematografia do technicznie dobrego rozwiązania zagadnienia i od roku mamy już film w barwach naturalnych. Dwie wielkie firmy, Kodak i Agfa, wyrabiają już błonę trójwarstwową, z której przez proste kopiowanie na drugiej takiej samej błonie otrzymywać można dowolną ilość pozytywów w barwach naturalnych i rzutować taką taśmę na ekran zwyczajną aparaturą kinową.

O wiele dawniejsze, niż wysiłki do nadania filmowi barw i dźwięków, były próby uczynienia go „plastycznym". Nie idzie tu oczywiście o nadanie taśmie filmowej „trzeciego wymiaru", lecz o takie rzutowanie go na ekran, aby widz miał złudzenie plastyki dawanej przez stereoskop, a zatem złudzenie trójwymiarowości przedmiotów i różnych ich oddaleń. Wszak w postaci obrazków rysowanych ręcznie istniała stereoskopia już przed odkryciem Niepce'a i Daguerre'a. Po wynalezieniu emulsji suchej usiłowano różnymi metodami uprościć stereoskopię i uczynić ją niezależną od takich przyrządów optycznych, jak stereoskop.



Rys. 1.

Jedną z takich metod, prostą stosunkowo, jest paralaktyczna (rycina 1). Oba obrazki, z których jeden odpowiada lewemu oku (i zdjęciu lewym obiektywem), a drugi prawemu oku (i zdjęciu prawym obiektywem), pocięte są na wąskie paski pionowe (1, 2, 3, 4.... na rycinie),

które mieszczą się naprzemian obok siebie. Zatem pasek 1 wzięty jest z lewego obrazka, pasek 2 z prawego, pasek 3 znów z lewego itd.

Aby każde oko widza, oglądającego obrazek paralaktyczny, mogło widzieć tylko „swój" pasek, a nie spostrzegało paska, przeznaczonego dla drugiego oka, pomiędzy oczyma a pozytywem *e* ustawiona jest w odpowiedniej odległości szyba szklana z pionowymi liniami czarnymi, tworzącymi kratę *k*, złożoną z pasków nieprzejrzystych tej samej szerokości, co paski przejrzyste.

Oko lewe *L*, patrzące przez tę kratę na obrazek na emulsji *e*, widzi na niej tylko paski 1, 3, 5, 7, 9, gdyż inne zasłonięte są czarnymi liniami kraty, a oko prawe *P* widzi podobnież tylko paski 2, 4, 6, 8, 10; wrażenie stereoskopowe jest zatem zupełne. Aby każde oko otrzymywało obraz całkiem jednolity, nie poprzerywany ciemnymi prążkami, paski obrazu i linie kraty są o wiele węższe niż na rycinie i w rzeczywistości mają szerokość zaledwie $^1/_2$—$^1/_{10}$ mm.

Rzecz naturalna, że przy sporządzaniu obrazków paralaktycznych nie przecina się ich na pionowe paski nożyczkami, ani nie nakleja się na szybie naprzemian pasków lewych i prawych, lecz uskutecznia się to fotograficznie. W tym celu reprodukuje się zwykłe negatywy stereoskopowe kamerą o dwóch obiektywach, których rozstęp osiowy jest stosownie zwężony, a przed błoną pozytywową ustawia się opisaną wyżej szybę *k* z czarnymi nieprzeźroczystymi prążkami.

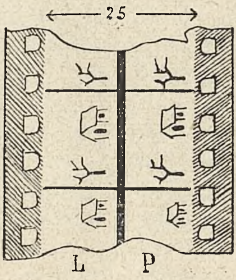
Gdy pozytywy takie mają być oglądane nie wprost oczyma, lecz rzutowane na ekranie, każdy z widzów musi mieć przed sobą taką kratę z pasków przejrzystych i czarnych, trzymaną w ściśle określonym oddaleniu od oczu. Ponadto musiałby trzymać głowę całkiem nieruchomo, gdyż już małe wychylenie jej na prawo lub na lewo mogłoby spowodować to, że widz ujrzałby prawy obrazek lewym okiem, a lewy prawym, i straciłby złudzenie stereoskopowe. Konieczność stosowania kraty i trzymania głowy bez ruchu była zapewne powodem, że metoda paralaktyczna nie zdołała sobie zdobyć wejścia do kinematografii.

Częściej spotykaną w praktyce była metoda anaglifów (anaglyphes). Starsi z nas pamiętają jeszcze zeszyty z ilustracjami miast, krajobrazów, posągów itd., które można było oglądać stereoskopowo bez kosztownych przyrządów, a tylko przez nasadzone na oczy szkła zabarwione. Obrazki te, przeważnie dużych rozmiarów (18×24 cm), sporządzane były w ten sposób, że naprzód drukowano np. lewy obrazek stereoskopowy farbą czerwoną, a potem na tamtym prawy obrazek farbą zielono-niebieską. Gdy widz miał czerwony okular, na prawym oku, widział nim tylko zielono-niebieski obrazek, a zatem prawy; podobnież lewym okiem przez zielono-niebieski okular widział tylko lewy (czerwony) obrazek, miał zatem zupełny efekt stereoskopowy.

W zastosowaniu do kinematografii metoda ta nie nastręcza żadnych szczególnych utrudnień, można bowiem widzom rozdawać bardzo tanie okulary z celofanu barwnego; samo zaś sporządzanie taśmy pozytywowej następuje w ten sposób, że po wykopiowaniu na niej np. prawych obrazków i zabarwieniu jej chemicznym na zielono-niebieski kolor strątu, powleka się ją ponownie emulsją i po wykopiowaniu lewych obrazków barwi się ją na czerwono.

Mimo swej prostoty ma jednak i ta metoda pewne wady. Oglądanie takich obrazków na ekranie nuży rychło oczy i daje wrażenie dość ponure, gdyż tylko część nerwów optycznych (czopków barwnych oka) bierze wówczas udział w patrzeniu; poza tym przyszłość tej metody w kinematografii jest zamknięta przez to, że obrazki w barwach naturalnych nie dałyby się nią wykorzystać.

Aby otworzyć drogę tej „kinematografii przyszłości,“ jaką będzie bez wątpienia rzutowanie obrazów stereoskopowych w barwach naturalnych, opatentowała niedawno jedna z firm (Zeiss-Ikon) metodę, która to zadanie dobrze rozwiązuje, jakkolwiek do najprostszych nie należy. Za pomocą skomplikowanego przyrządu, złożonego z dwóch obiektywów i dwóch systemów pryzmatów, załamujących dwukierunkowo obraz optyczny, przemieszcza się na taśmie filmowej podczas zdjęć oba obrazki stereoskopowe „bokiem“ o 90^0; leżą one zatem jeden nad drugim (rycina 2), gdy z boku na nie patrzymy, i są o połowę mniejsze od normalnych (18×24 mm).



Rys. 2.

Te negatywy (czarne lub kolorowe) kopiuje się w sposób zwyczajny na taśmę pozytywową; zatem film gotowy do rzutowania zawiera dwa szeregi obrazków „bokiem“ leżących i wygląda tak, jak na rycinie 2 naszkicowana jest jego cząstka. W rzutniku biegnie ta taśma z góry na dół, jak zwyczajnie; na ekranie zatem pojawiłyby się dwa obrazki obok siebie i „bokiem leżące“. Aby je obrócić w położenie normalne i umożliwić widzenie ich stereoskopowe, służą dwa dalsze urządzenia.

Jedno z nich nasadza się na obiektyw rzutniczy; ono „odwraca“ obrazki o 90^0 i rzutuje je *jeden na drugim* na to samo miejsce ekranu; ale rzutuje je światłem dwojakim. Jeden obrazek otrzymuje światło tak spolaryzowane, że jego kierunek różni się o 90^0 od kierunku drgań światła drugiego, leżącego na tym samym miejscu ekranu obrazka.

Każdy widz otrzymuje okulary, zawierające w oprawie dwa filtry polaryzujące, ustawione pod kątem prostym co do kierunku światła przepuszczanego; przez to widz może każdym okiem zobaczyć tylko jeden, temu oku odpowiadający, obrazek stereoskopowy. Drugi obrazek jest dla tego oka „ciemny“, oświetla go bowiem światło inaczej spolaryzowane, którego filtr na tym oku nie przepuszcza.

Czy metoda ta zdobędzie sobie rozpowszechnienie praktyczne, to przyszłość okaże; rozwiązanie zadania jest dobre, ale kosztowny przyrząd na obiektywie rzutniczym i równie kosztowne filtry polaryzujące (około 100 zł na każdego widza) nie wróżą łatwego wejścia tej metody w praktykę powszechną.

Pomysł innej — prostej stosunkowo — metody, którego dotychczas nie spotkałem nigdzie w dostępnej mi prasie fachowej, podaję tutaj wynalazcom polskim jako *pomysł mój* do swobodnego opracowania technicznego.

Przed obiektywem rzutniczym podczas wyświetlania filmu kręci się, jak wiadomo, rodzaj wiatraczka, zasłaniającego obiektyw podczas prze-

suwania się filmu na obrazek następny, a odsłaniającego obiektyw z chwilą, gdy ten obrazek znajdzie się nieruchomo w polu oświetlonym. Otóż gdy na taśmie filmu mieścić się będzie kolejno obrazek lewy zdjęcia stereoskopowego, pod nim prawy, następnie znów lewy itd., a taśma będzie biegła poza obiektywem z podwójną prędkością, to oczywiście i wiatraczek będzie się obracał z podwójną szybkością.

Ustawmy teraz przed oczyma każdego widza podobny wiatraczek, obracający się z dokładnie tą samą szybkością (względnie wiatraczek o potrójnej ilości skrzydeł, obracający się trzy razy powolniej), wykrojony tak, żeby zasłaniał na przemian to prawe, to lewe oko widza. Wtedy widz będzie patrzał tylko lewym okiem na ekran wtedy, gdy jest na nim lewy obrazek, a prawym w chwili, gdy na ekranie jest prawy obrazek. Ponieważ obrazki zmieniają się bardzo prędko ($^1/_{32}$ sekundy przy podwójnej prędkości biegu taśmy filmowej), oba wrażenia optyczne w oku prawym i lewym będą zlewały się w jedno stereoskopowe o nieprzerwanej ciągłości.

Pewną trudność techniczną w przeprowadzeniu tego pomysłu przedstawia dokładna synchronizacja biegu wszystkich wiatraczków przed oczyma widzów i uzgodnienie go z biegiem wiatraczka na obiektywie rzutniczym; ponadto liczyć się należy z kosztami taśmy filmowej o podwójnej długości. Czy te strony ujemne nie ustąpią na drugi plan wobec prostoty i łatwości samego pomysłu, może okazać tylko praktyka.

Próbowano prócz powyższych jeszcze wielu innych pomysłów, zwłaszcza takich, które by zwykłym zdjęciom, dokonywanym jednym tylko obiektywem użyczały efektu, przynajmniej pseudostereoskopowego, a więc pewnego złudzenia plastyki trójwymiarowej. Próbowano w tym celu między innymi ekranów szczególnej formy, jak np. ekranu wygiętego półkolisto zamiast płaskiego; potem znowu ekranu o powierzchni załamanej zygzakowato na podobieństwo blach falistych, stosowanych do zamykania drzwi i okień sklepowych.

Wedle innego pomysłu ekranem rzutniczym była gęsta mgła, wytwarzana sztucznie we formie muru pionowego o grubości $^1/_2$—1 metra; obraz rzutowany, wnikający w głąb tej mgły, miał dawać złudzenie bliższego lub dalszego położenia przedmiotów, co się oczywiście nie sprawdziło w praktyce.

Różne te — mniej lub więcej udałe — pomysły świadczą, że idea filmu plastycznego zbliża się coraz szybciej do urzeczywistnienia praktycznego i zapewne już w najbliższej przyszłości otrzymamy na ekranach kinowych obrazy, nie tylko dźwięczące i posiadające barwy naturalne, lecz także leżące w różnych od widza oddaleniach pozornych, a zatem posiadające trójwymiarowość i plastykę przestrzenną.

Wspaniałe efekty przy zdjęciach górskich dają płyty

PODCZERWONE PC 8100 Å



DOBRY ŚNIEG Bibl. Jag. Dr T. Cyprian



NA GUBAŁÓWCE Dr T. Cyprian



NAD JEZIOREM T. Wański

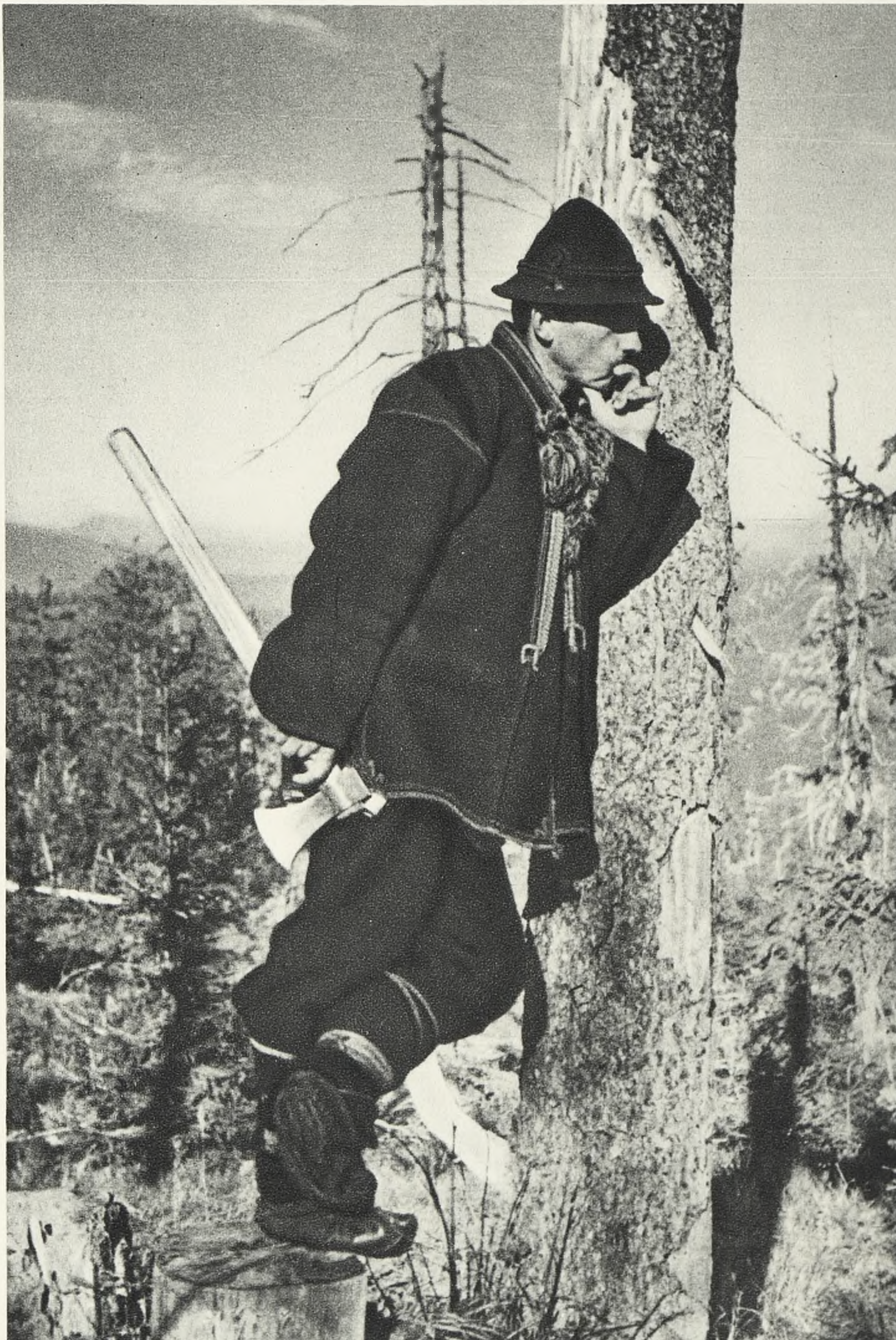


Bibl. Jag.

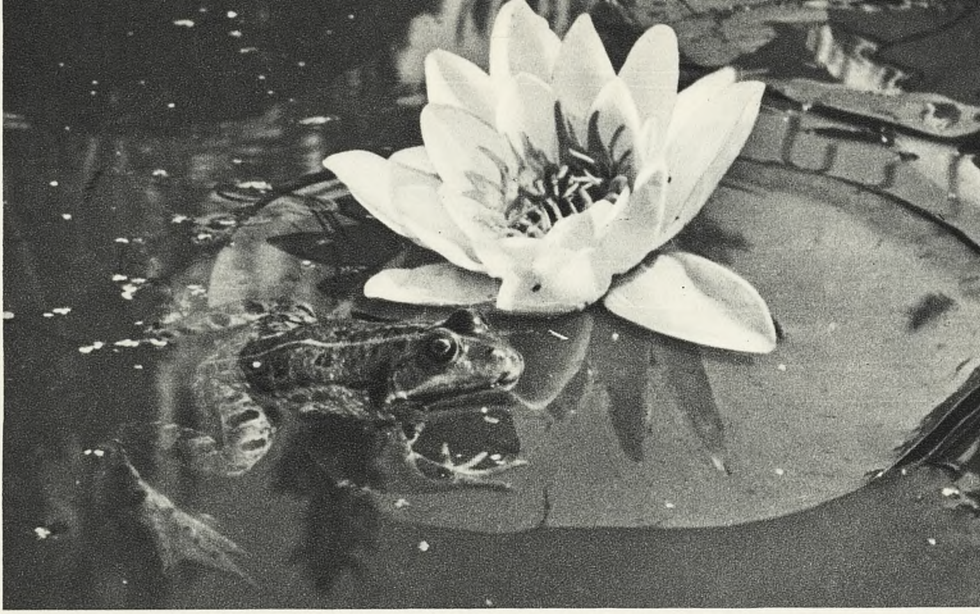
DWA
PEJZAŻE



T. Wański



W CZASIE PODSŁUCHÓW W. Puchalski



PRZYJACIELE

W. Puchalski

Bibl. Jag.

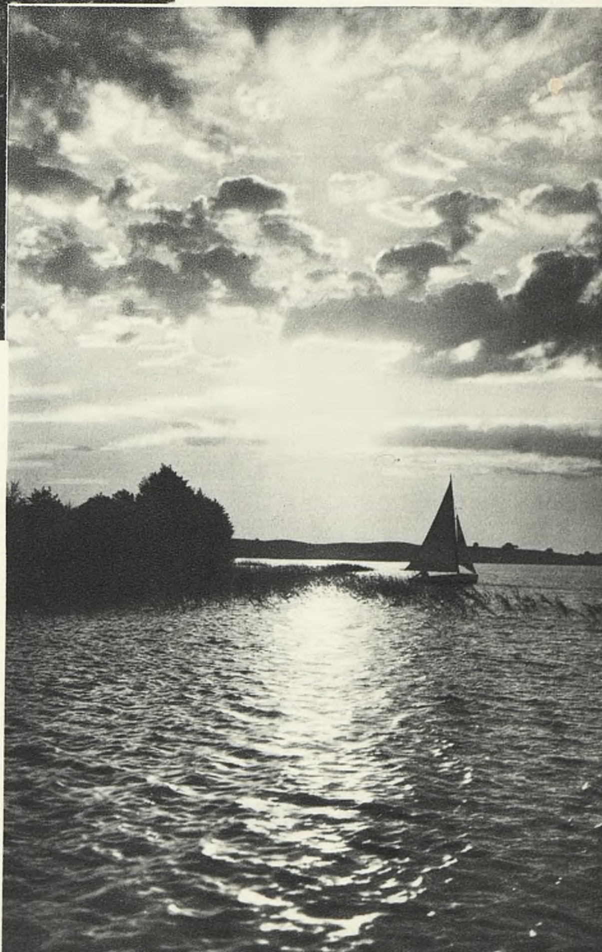
KACZOR PO STRZALE





JEZIORO KRZYWE

K. Jaroszyński



JEZIORO WIGRY

WKLĘSŁODRUK ZAKŁ. GRAFICZNYCH

Włodzimierz Puchalski, Lwów.

O fotografii myśliwskiej.

Na odbytej jesienią 1937 r. Międzynarodowej Wystawie Łowieckiej w Berlinie posługiwano się w wielkiej mierze fotografią. Poza specjalną salą wystawiono zdjęcia myśliwskie także przy poszczególnych grupach różnych narodowości.

Liczba zdjęć w specjalnej sali poświęconej „Fotografii w łowiectwie“ wynosiła 400 obrazów, a liczba ogólna zdjęć w poszczególnych grupach razem wynosiła kilka tysięcy w formatach od 13×18 cm do olbrzymich powiększeń 8×4 metry.

W grupie specjalnej w dziale międzynarodowym szczególnie wyróżniali się Anglicy, Polacy, Szwedzi i Czesi. Z pośród Polaków największą uwagę zwracał na siebie p. Puchalski, którego obrazy w formacie 24×30 cm odznaczały się delikatnymi przejściami półtonów i doskonałym technicznym oddaniem atmosfery i nastrojów np. zdjęcie ptaków na tle zachodzącego nad bagnami słońca lub grupy myśliwych w mgle zachodzącym słońcem opromienionej.

W związku z tym sukcesem na wspomnianej wystawie uprosiła redakcja Nowości Fotograficznych p. Puchalskiego o napisanie artykułu na temat fotografii myśliwskiej.) Red.* Bibl. Jag.

Dzisiejszy człowiek, opanowany gwałtownym tempem życia miejskiego, zatracił niemal zupełnie kontakt z przyrodą. Odźwierciedlenie tego stanu życia społecznego znajdujemy również w sztuce, a więc i w fotografice, która zapoznając piękno przyrody żywej zajmuje się architekturą, martwą naturą, aktem lub portretem człowieka, uwięzionego w czterech ścianach pokoju o jednym oknie... nie na świat Boży, ale na szarą, odrapaną kamienicę sąsiada.

Polowanie obiektywem na zwierzynę należy nie tylko do najwyższej klasy łowów, będących bezkrwawym zdobywaniem trofeów „strzałem“ kamery fotograficznej, ale jest także, a może przede wszystkim, wyzwoleniem utajonego w człowieku ukochania natury i urzeczywistnieniem tęsknoty za życiem wśród kniei, bez owych komplikacji i uciążliwych konwenansów, jakie dają zbiorowiska ludzi w miastach. Nie to bowiem jest ważne, aby uchwycić obiektywem jakiegoś czworonożnego czy uskrzydlonego przedstawiciela fauny, gdziekolwiek on się znajduje, ale to — aby przedmiot strzału był przedstawiony na tle jemu właściwego, ba, przyrodzonego otoczenia, na tle dobrze wyszukanej flory.

Początek tej dziedzinie fotografii dała Anglia, która i do dzisiejszego dnia dzierży pod tym względem palmę pierwszeństwa przed innymi krajami, nawet Szwecją i Niemcami. Ten prymat Anglii dałby się

---

*) Wg. sprawozdania w czasopiśmie „Der Photograph“ 1937.

poniekąd wytłumaczyć wypadkową dwóch czynników: wrodzonego Brytyjczykowi zamiłowania do łowiectwa i wydatnie uszczuplonego zwierzostanu na wyspie Brytyjskiej. Znaczy to, że Anglik nie mogąc zaspokoić swej żyłki myśliwskiej z fuzją na ramieniu, wziął do ręki kamerę. Tak już raz „uzbrojony“ Brytyjczyk wywędrował nawet do rozległych kolonii, gdzie zwierza było pod dostatkiem, i zebrał pozazdroszczenia godne plony.

Zdjęcia myśliwskie należą do najtrudniejszych zdjęć; wymagają one znakomitego znawstwa przyrody i dużego zżycia się z nią, dzięki któremu poznaje się jej tajniki. A decydującą jest umiejętność podejścia do tego ruchomego, żywego, uciekającego przed człowiekiem motywu. Niezmiernie ważne jest również wyposażenie techniczne sprzętu, które musi być o wiele bogatsze i precyzyjniejsze od sprzętu potrzebnego np. do zdjęć pejzażu. Mylne jest mniemanie, że zdjęcie myśliwskie musi zawsze przedstawiać jakąś scenę myśliwską z polowania, grupę ludzi uzbrojonych nad trupem biednego zwierzęcia lub przy kieliszkach w czasie śniadania. Są to banalne zdjęcia reporterskie bez najmniejszego polotu artyzmu, mające najwyżej wartość pamiątkową, a nie artystyczną.

Zdjęcie myśliwskie musi odtwarzać przyrodę w jej najwspanialszej okazałości, a przy tym musi posiadać jak każde zdjęcie cechy artystyczne. Ustawienie i zestawienie motywu musi być wykończone i robić miłe wrażenie. Zdjęcie powinno ilustrować pewien moment odgrywający na łonie natury w swym pierwotnym charakterze, w otoczeniu prawdziwej przyrody nienaruszonej ręką ludzką. W kompozycji motywów tych zdjęć człowiek jest niemal zupełnie bez inicjatywy. Motyw jest uniezależniony od człowieka. Fotograf nie ma możności ustawiania obiektu, będącego fauną czy florą, w takim położeniu, w jakim chciałoby go oko jego korzystnie widzieć. To można robić przy fotografii martwej natury, gdzie można dowolnie dobierać oświetlenie, zmieniać i układać tak długo, aż zadowoli nasze oko.

Przy zdjęciu zwierzyny w przyrodzie jesteśmy zależni i związani z przypadkowym momentem. Od nas jest jedynie zależna umiejętność podejścia i wyczucia najkorzystniejszej chwili dla tego żywego motywu. Decyzja musi być szybka. W swej wyobraźni musimy przed zdjęciem przemyśleć otoczenie, oświetlenie, tło. Trzeba sobie przed tym skomponować dany obraz w jego najkorzystniejszym ułożeniu. Nie wolno się zadawalać pstrykaniem byle jakiego motywu, który nie wyjdzie korzystnie na zdjęciu, np. zdjęcia sarny, którą przesłaniają grube pnie drzew i widać tylko jej zad. W takiej chwili należy cierpliwie czekać, aż stanie ona w całej swej okazałości przed obiektywem.

Do zdjęć myśliwskich zaliczyć należy: zdjęcia fauny zwłaszcza ssaków, ptaków, gadów i płazów, które występują w swoim środowisku na tle przyrody, sceny z polowań (człowiek lub grupa ludzi w akcji na tle przyrody) i wreszcie krajobraz i otoczenie, w którym żyją zwierzęta. Wszystkie te rodzaje zdjęć nie są łatwe, szczególnie jeśli chodzi o zdjęcia zwierzyny. Każdy, kto próbował fotografować jakiekolwiek zwierzę w naturze, wie, na ile różnych trudności napotykał z powodu wielkiej płochliwości zwierząt. A jeśli chodzi o zdjęcia z polowania, gdzie i na motyw składa się postać człowieka, to trudności jeszcze wzrastają. Nie

wolno zapominać, że człowiek zawsze wywołuje dysonans w dziewiczości natury; zdjęcie z nim zatraca charakter dzikości, której wymaga się od fotografii myśliwskiej. Człowiek pojedyńczy lub w grupie w momencie utrwalenia aparatem musi być dostosowany do otoczenia; jego postać nie powinna psuć całości nastroju.

Na udanie się zdjęcia myśliwskiego składa się szereg czynników, na ogół niezależnych od fotografa. Jednak przy posiadaniu odpowiedniego aparatu, zwłaszcza dobrych obiektywów długoogniskowych, wszystkie trudności możemy zredukować do minimum. Jeżeli posiadamy już „broń" odpowiednią do tego polowania, zobaczymy, ile przyjemności i zadowolenia daje nam to bezkrwawe polowanie, ile przeżytych wzruszeń i chwil emocjonujących w zdobywaniu tajników przyrody. Długie godziny czatów i wędrówek w żywiole natury, wśród woni kwiatów i zieleni drzew, przy dźwięku pieśni ptasich, oderwą nas od codziennych kłopotów szarego życia miejskiego. Przy robieniu tych zdjęć nie liczymy tylko na szczęście. Im dokładniej przemyślimy i precyzyjniej nastawimy, tym większe będziemy mieli szczęście. Jeśli na przykład w pośpiechu nie uwzględnimy ostrości w nastawieniu, nigdy zdjęcie to nie będzie udane. Nie należy jednak zniechęcać się trudnościami, których napotykamy wiele, zwłaszcza przy podchodzeniu do zwierząt i gdy po wielu chwilach wyczekiwania i podkradania się trud nasz nie zostanie uwieńczony udaną fotografią. Największą właśnie sztuką jest umiejętne podejście, ale i równocześnie największą satysfakcją, bo tu możemy wykazać dużo indywidualności i sprytu. Jest to rodzaj rywalizacji naszego sprytu ze sprytem wydoskonalonych wszystkich zmysłów zwierzęcia.

Chcąc szukać fauny czworonożnej, musimy znać jej stałe siedziby, żerowiska i ścieżki, którymi ona chodzi — są to tzw. „weksle" — to ułatwi nam spotkanie. W momencie „strzału" zwierzę powinno znajdować się w odpowiednim oświetleniu, odcinać się od tła, a nie gubić się w cieniu drzew. Zdjęcie powinno dać nam jego rzeczywisty obraz, a nie, jak często na fotografii bywa takie, że nie można odróżnić lisa od zająca.

Fauna skrzydlata to także bardzo wdzięczny motyw. Jej przedstawiciele są piękni w kształcie i harmonii ciała i w estetyce ruchów. Należy uważać przy tych zdjęciach, żeby nie przerysować tej harmonijności linii. Gdy na przykład bociana na strzesze będziemy z dołu fotografować, skrócimy mu szyję, a wydłużymy nogi. Jest rzeczą ważną, by zachować proporcję kształtów. Dlatego trzeba się starać, by ptaki w chwili fotografowania były mniej więcej na przedłużeniu poziomym osi aparatu. Choć i to nie zawsze być musi szablonem, klucz gęsi ciągnących też ładnie wyjdzie mimo, że będziemy go fotografowali prostopadle do góry. Gdy poznamy trochę obyczaje ptaków, zdjęcia te nie będą wcale trudne i dadzą wiele przyjemności. Wiosna jest okresem lęgowym i godowym prawie bez wyjątku wszystkich naszych ptaków. W tym okresie są one bardzo przywiązane do miejsc swych lęgów, gdzie zakładają gniazda. Znając te miejsca możemy z ukrycia w zaroślach lub w specjalnej do tego celu zbudowanej budzie zasiąść i zawsze wyczekać momentu, gdy dany ptak będzie w pobliżu gniazda, lub gdy wsiada do niego albo siedząc w nim karmi młode. I tu nie należy zapominać o dobrym oświetleniu i tle. Również bez wielkiego trudu

można aparat zmontować na wysokich drzewach, jeśli tego wymaga potrzeba i robić zdjęcia za pomocą wyzwalacza na przestrzeń. Do najefektowniejszych zdjęć należą zdjęcia ptaków w locie, kiedy w całej swej okazałości występuje ich piękna sylweta i linia szyi i skrzydeł. Konieczne jest, by tło było ciemniejsze wzgl. jaśniejsze od ptaka, aby kontury wyraźnie się odcinały i uwidaczniały.

Trzeba jeszcze wspomnieć o najbardziej rozpowszechnionych, zwłaszcza wśród przygodnych fotografów, zdjęciach człowieka w akcji, tj. w czasie polowania i o zdjęciach trofeów myśliwskich. Są to obrazy, które najczęściej się spotyka i one właśnie noszą szumne miano „zdjęć myśliwskich", choć przeważnie wcale nimi nie są, bo z zasady pozbawione są choćby najmniejszej estetyki i kompozycji. Są banalne, szablonowe i do znudzenia jednostajne. Przedstawiają różne grupy myśliwych na wozie, na saniach, przy stole — zawsze w niewłaściwym otoczeniu i na nieodpowiednim tle. Widzi się np. myśliwego w miejskim stroju, dziwacznie do polowania przystosowanym, trzymającego zająca już z kartką na szyi lub wspartego nogą dumnie, z twarzą słodką, pełną tryumfu i zwycięstwa, na zimnym i sztywnym trupie małej sarenki z wydartym zupełnie od strzału bokiem. Albo całe grupy myśliwych stoją w smokingach nad pomordowanymi ofiarami. A tymczasem tak przy zdjęciach człowieka w akcji, jak przy zdjęciach trofeów można i należy popisać się umiejętnością nadawania obrazom z życia cech piękna. Kanony estetyki i kompozycji właśnie w tych typach fotografii myśliwskiej obowiązują. Przy takich zdjęciach człowiek musi się zupełnie zgrywać z otoczeniem przyrody, występować raczej jako uboczny motyw, w jego ruchach i stroju musi być duża harmonijność z otoczeniem. Sylweta człowieka powinna występować raczej jako mniej znaczący czynnik całości akcji.

Najłatwiejsze jest zdjęcie trofeów zabitej zwierzyny. Mimo to najmniej widzi się tych zdjęć udanych, bo znów nie wkładamy w to żadnego wyczucia estetycznego, a jedynie pstrykamy gwoli zadowolenia żyłki reporterskiej. Zdjęcia zesztywniałego dzika na tle parkanu czy schodów domu, lub dzikiej gęsi czy kaczki wiszącej na szyi bladej twarzy eleganta miastowego, czy na klamce drzwi, nigdy nie dadzą ani myśliwemu, ani przyrodnikowi tego miłego zadowolenia estetycznego, jakie dawać powinny. Otoczenie, na tle którego wisi czy leży zwierzyna, musi być tak dobrane, by nie raziło. Ubitego dzika trzeba sfotografować tam, gdzie on po strzale padł (przy jakichś krzaczkach ośnieżonych) lub w chwili, gdy naganiacze wyciągają go z zarośli. Zastrzelone gęsi czy kaczki można nawet sfotografować wiszące na szyi, ale tylko człowieka nie stanowiącego krzykliwego dysonansu z dzikim ptactwem, więc dobrym będzie tutaj np. Poleszuk w swym codziennym odzieniu. Mogą te ptaki wisieć na kraju czółna, na ładnej brzozie czy olszynie, na tle krajobrazu z wodą lub mogą leżeć na wodzie tak jak padły po strzale.

Popierając polską wytwórczość

budujesz lepszą przyszłość sobie i potomnym.

To byłyby w krótkości moje uwagi o zdjęciach myśliwskich. Resztę niech dopowiedzą zamieszczone w tym samym numerze „Nowości Fotograficznych“ ilustracje. Zapewnić tylko na koniec wypada, że popracować nad tą dziedziną fotografiki warto, bo i bogactwo motywów jest niewyczerpane i zadowolenie bodaj największe, zadowolenie z obcowania z przyrodą, najlepszą przyjaciółką i lekarką dla człowieka umęczonego trudami powszedniego życia.

Bronisław Tyczyński, Kraków.

Tanie — czy Kosztowne aparaty?

Od pewnego czasu panuje w krajowej i zagranicznej literaturze fotograficznej nieusprawiedliwiony pogląd, że dobre i piękne zdjęcia zależne są zwykle od kosztownych aparatów, wyposażonych w soczewki o sile światła co najmniej F : 2 — jeżeli już nie 0! Z podobnym mniemaniem spotykam się również wśród moich znajomych, zwłaszcza tej młodszej generacji. „Szczęśliwy“ (jeżeli to do szczęścia wystarczy!) posiadacz aparatu Leiki lub Contaxu patrzy na inne aparaty tańsze, jak to mówią „przez ramię“, z pewną koturnową pobłażliwością. Słyszałem raz takie zdanie: „Nie uznaję absolutnie tanich aparatów! Jeżeli kogo nie stać na dobrą Leikę, to lepiej zrezygnować z fotografowania w ogóle, niż mnożyć (sic!) kicze“! Cóż na takie dictum rzec? Taki śmieszny snob dzierżący drogi aparat, nie zdaje sobie sprawy, że nie aparat tworzy „kicze“ lecz człowiek, któremu brak poczucia piękna i szukania treści artystycznej w naturze. Jeżeli chodzi o zdjęcia migawkowe w czasie deszczu i ponurego skłonu nieba, amator Leiki z r o b i zdjęcie momentalne, czemu rzecz prosta nie podoła znów obiektyw o sile światła F : 6 czy 8. Pozostaje tylko pytanie, czy takie zdjęcie ma jaką artystyczną, a choćby już przeciętną wartość. Gdy jednak słonko w zimie, czy w lecie ozłoci świat, wówczas różnica wartości światła tych dwóch aparatów spadnie do minimum!

Zdjęcie zrobione skromnym obiektywem, ba nawet aplanatem, będzie w swej miękkości i pięknej gradacji świateł może lepsze, bo wierniejsze, jako bliższe naturze. Na odbitce stworzonej obiektywem zbyt jasnym, wychodzą szczegóły przejaskrawione i przeokropnie drobiazgowo. Na drzewach, widzi się każdy listek, każdą gałązkę oddzielnie. Pasma trawek odcinają się na obrazku wprost niepokojąco wyraźnie, „ostro“. A przecież gdy patrzymy na drzewo, krzew, czy trawę, widzimy je wszystkie miękko, pojedyńcze zaś liście czy źdźbła traw, zboża, zlewają się łagodnie na dnie oka w subtelną całość. Jeżeli więc zdjęcia momentalne, czy czasowe, można wykonywać w słonecznej porze obiektywem nawet bardzo słabiutkim z rezultatem dodatnim, nie widzę przyczyny, dla której aparaty tanie mają być koniecznie w pogardzie i wyrzucone poza nawias dysputy!

Zdjęcia z natury czy architektury bez słońca nie mają żadnej artystycznej wartości. Gdzie nie ma światła, tam nie ma cieni, gdzie cieni

brak, tam obraz jest bez wyrazu, tam ginie istotna wartość i sens fotografii. Wyjątek stanowić mogą zdjęcia pamiątkowe robione w przejeździe, lub przy jakiejś uroczystości, dla których posiadania nie zależy nam na artyźmie odbitki i fotografowania koniecznie w oświetleniu słońca, ale o tym się nie mówi.

Oglądałem niedawno fotografie z wystawy paryskiej, wykonane na miejscu przez jednego z moich znajomych. Posiadacz drogocennej Leiki (936 zł) napstrykał w Paryżu przeszło 370 (słowami trzysta siedemdziesiąt!) zdjęć! Usiadłszy w wygodnym „klubie" zabrałem się z całym nabożeństwem, do przeglądnięcia tak obfitego plonu. Na wstępie muszę dodać, że wszystkie odbitki wykonano na przeraźliwie szklącym papierze wielkości 9×12... Z początku przerzuciłem spokojnie pierwszą pięćdziesiątkę, z rezygnacją połknąłem i następną, ale gdy coraz to inne pudełko tych odbitek zjawiało się na stole, pot kroplisty wystąpił mi na czoło, gdyż nie mając odwagi zawołać: „na Boga! dość! do pieca z tym śmieciem!" musiałem aż do dna ostatniego pudła przeglądnąć te szkaradne miernoty. Na setki takich zdjęć nie znalazłem ani dla jednej choć słowa uznania „no... ujdzie"! Polski ten gość, nie liczył się zupełnie z oświetleniem słońca, nie wyzyskał ładnych stron lub części danego obiektu, pstrykał wszystko! („co na placu to nieprzyjaciel"), brał na obiektyw co mu tylko „wpadło w oko". A więc tu masyw kiosku, bez światła, bez zrozumienia podejścia do obiektu; tam znów jakaś gruba dama (a jemu obca) zasłoniła wodotrysk sobą, a słup wody bucha z jej... głowy; gdzie indziej znów widzi się flizy chodników, a na nich sylwetę nadobnie rysującą się tego pstrykacza, który miał słońce nie w herbie, lecz za plecami. Jednym słowem: „Szkoda słów"!

Jakoś niedługo po tym, miałem sposobność przejrzenia prac fotograficznych innego amatora, który operował zwyczajnym swoim Kodaczkiem, czy też słabym Voigtländerem F:7,7. Niewiele było tych zdjęć w albumie, jakaż jednak różnica! Prawie każda odbitka, czy to zdjęcie z natury, czy obrazy zimowe brane pod słońce, czy też studia z przeróżnymi wariantami oświetleń dały przepyszną, prawdziwie artystyczną całość. W każdym obrazku znać było staranność w ujęciu oświetlenia i podejście do tematu z gustem znamionującym prawdziwego smakosza artyzmu piękna. A powiększenia na bromach jakże starannie wykonane i wykończone! Więc sursum corda! starsi i młodzi wyznawcy amatorskiej sztuki fotograficznej, nie wstydźcie się waszych skromnych aparatów! Wyjdźcie z nimi śmiało na słoneczny Boży świat! Fotografujcie piękno natury, pierwszorzędnym materiałem fabryki krajowej „ALFA". Przestańcie pstrykać bezmyślnie, jak również nie polujcie na jakieś specjalne „niecodzienne" motywy. Czasem da więcej zadowolenia zdjęcie dobre z zapadłego mostku, bryły skał czy wichrem pochylonej jodły, aniżeli bez sensu i smaku fotografowane kioski lub kunsztowne wodotryski z wystaw światowych.

W zakończeniu tego artykułu przypomnę, że w dobie przedwojennej, gdy prace artystycznej fotografii amatorskiej stały u szczytu swej piękności, nie tworzono „Leicami" czy innymi „Contaxami". Bardzo często skromnym aplanatem dochodzono do wspaniałych wyników, o czym świadczyły prace amatorów tej miary jak: Mikolasz, Bułhak, Świtkowski,

i wielu innych. Ich pyszne gumy, pigmenty, olejodruki i bromy brały często początek zdjęć zwykłymi szkłami monoklowymi. Drogocenne skrzypce Stradivarego czy Amatiego nie zagrają tak pięknie pod palcami partacza, jak tani instrument ujęty w ręce artysty — i o tej prawdzie należy pamiętać.

Celem pobudzenia szerokiej rzeszy naszych amatorów do żywszego czynu i tworzenia zdjęć prawdziwie wartościowych, jako też do szerzenia szlachetnej rywalizacji na tym polu, rzucam myśl, aby wzorem zbieraczy znaczków pocztowych wymieniali i nasi amatorzy między sobą zrobione przez siebie odbitki. Zbiory takie wklejone w album mogą stanowić bardzo miłą i interesującą całość dla każdego amatora. Inicjatywę w tym kierunku powinny podjąć wydawnictwa i czasopisma fotograficzne, wzywając chętnych amatorów do wzięcia udziału we wzajemnej wymianie swych prac. Wymiana taka przyczyni się niewątpliwie do podciągnięcia amatorskiej sztuki fotograficznej wzwyż, która jak dotychczas na dość niskim stoi poziomie.

Lucjan Geissler, Ostrów Wlkp.

Fotografowanie bez obiektywu.

Fotografowanie bez obiektywu jest całkiem realnym faktem, o czym można się łatwo przekonać. Bierzemy do ręki kawałek blachy z wywierconym w niej otworkiem o średnicy np. 0,3 mm, za nim trzymamy matówkę, a na to wszystko narzucamy kawałek czarnego sukna stwarzając w ten sposób dorywczą ciemnię optyczną, ponieważ otworek w blasze zastępuje obiektyw. Na matówce widzimy obrazek, wprawdzie nieduży i niezbyt jasny, ale za to bardzo czysty, wyraźny i pozbawiony jakichkolwiek wad.

Oparta na tej zasadzie fotografia jest już od szeregu lat znana za granicą. Używa się do tego celu blaszek metalowych, poczernionych, z otworkiem o średnicy od 0,3 mm do 1 mm. Blaszkę przytwierdza się do zwykłego aparatu, po uprzednim wykręceniu obiektywu. Posiadanie kilku blaszek jest dlatego pożądane, gdyż rozmiary obrazu rosną gwałtownie w miarę, jak powiększa się otwór, równocześnie też zwiększa się ogniskowa. A więc np. przy otworze 0,3 mm ogniskowa jest krótka, ale i otrzymany obraz jest niewielki.

Przytwierdzenie blaszki do aparatu sprawia nieco kłopotu, gdyż po wykręceniu obiektywu nie ma punktu zaczepienia, a dorobienie specjalnych opraw, wymaga większego kosztu. Można jednak poradzić sobie w sposób poniżej podany, wprawdzie nieco prymitywny, lecz zupełnie wystarczający. W korku bez skaz, o średnicy równej obsadce obiektywu przewiercamy kanał szerokości około 1 cm. Blaszkę z otworkiem przycinamy w kształcie trójkąta względnie szerokiego sztyletu i wbijamy ją w korek tak, aby otworek znajdował się w środku kanału korka. Kontrolujemy następnie, czy nasz „obiektyw" nie przepuszcza światła poza otworkiem, ewentualne szparki uszczelniamy kitem lub lakierem. Tak

sporządzoną całość, wkręcamy do aparatn w miejsce obiektywu i możemy już przystąpić do zdjęć. Nie należy jednak zapomnieć o tym, że blaszki używane do fotografii powinny być równe i poczernione, ale nie błyszczące, a otworki równo wywiercone, bez poszarpanych brzegów.

W tabelce orientacyjnej znajdziemy wyrażone w metrach odległości ogniskowe, rozmiary obrazu, przy czym podany jest bok kwadratu wpisanego w koło i w ostatniej kolumnie najmniejsze odległości fotografowanych przedmiotów.

Średnica otworu	Ogniskowa w metrach	Rozmiar obrazu (bok kwadratu) w metrach	Najmniejsza odległość przedmiotu w metrach
0,3 mm	0,11	$0{,}15^1/_2$	0,45
0,4 „	0,20	0,28	1,45
0,5 „	0,31	0,40	2,45
0,6 „	0,45	0,60	3,30
0,7 „	0,61	0,85	4,90
0,8 „	0,80	1,12	6,20
0,9 „	1,00	1,40	11,20
1,0 „	1,23	1,70	15,10

Czas naświetlenia jest oczywiście długi, chociaż nieco krótszy niżby to wynikało z obliczenia. Dochodzą tu bowiem do głosu promienie pozafiołkowe, które najsilniej działają na płyty fotograficzne. Szkło (obiektyw) nie przepuszcza tych promieni, ale ponieważ w naszym przypadku światło, a więc i promienie pozafiołkowe działają bezpośrednio na kliszę, skraca się nieco czas naświetlenia. Niemniej jednak należy używać materiału wysokoczułego. Osobiście bardzo dobre wyniki osięgałem na płytach „Ultrapan“.

Ruch fotograficzny w Kraju.

Sezon zimowy obfitował w imprezy wystawowe i organizacyjne tak, iż nie można go nazwać bynajmniej martwym, zwłaszcza że i działalność fotograficzna polskich amatorów była ożywiona dzięki pięknej, śnieżnej zimie.

W Warszawie obradował w listopadzie 1937 Zjazd Delegatów Towarzystw Fotograficznych pod honorowym protektoratem wiceministra Spraw Zagranicznych p. Jana Szembeka i pod przewodnictwem dra Tadeusza Cypriana z Poznania. Przedmiotem obrad Zjazdu była sprawa fotografii ojczystej, stosunku fotografii do malarstwa, zakazów fotografowania w pogranicznych terenach turystycznych, obchodu stulecia fotografii w Polsce, zagadnień fotografii barwnej, pomiarów kontrastów papierów światłoczułych i Międzynarodowego Kongresu Fotografii Artystycznej w Polsce.

Ponadto w tym samym czasie obradował Fotoklub Polski, który został zreorganizowany w sensie większego ujednolicenia działalności i uproszczenia strony organizacyjnej.

W czasie Zjazdu nastąpiło zamknięcie X Międzynarodowego Salonu Fotografiki w Polsce, który odbył się również w Warszawie. Salon ten przedstawiał się imponująco, bo zgromadził w przepięknych salach Kasyna Wojskowego 562 obrazy, nadesłane przez 23 kraje z całego świata. Złoty medal otrzymał Jan Bułhak z Wilna. Poziom Salonu był bardzo wysoki, cechą charakterystyczną jego było krystalizowanie się w reprezentacjach narodowych pewnych cech specjalnych, odróżniających daną narodowość od innych.

Obok Salonu mieliśmy pokaz przemysłu fotograficznego, na którym bardzo okazale wystąpiła „Alfa", a kompletny przegląd techniki małoobrazkowej dał Leitz, demonstrując wszelkie przyrządy dodatkowe do Leiki oraz pokazując szereg pięknych eksponatów, wykonanych Leiką.

Stoisko „Alfy", bogato udekorowane, elegancko wyposażone dawało pełny obraz produkcji bydgoskiej fabryki we wszystkich jej działach.

Obok tych stoisk mieliśmy szereg stoisk przemysłowych krajowych i zagranicznych.

Również w czasie Zjazdu warszawskiego odbyła się wystawa zbiorowa prac prezesa Związku Pol. Tow. Fot. p. J. A. Neumana, która zgromadziła 40 obrazów, prawie wyłącznie gum barwnych, izohelii i złotobromów.

Lwów zorganizował wystawę „Piękno krajobrazu Polski", obesłaną wprost imponująco, bo przez 117 artystów z całej Polski, którzy wystawili 386 obrazów. Zadaniem wystawy było zapoznanie społeczeństwa i czynników rządowych z działalnością fotograficzną na terenie fotografii ojczystej i zadanie to spełniła w całej mierze.

W czasie pisania tych wierszy trwa wystawa fotografii artystycznej w Lublinie, impreza bardzo poważna, z której sprawozdanie zdamy jednak aż w zeszycie jesiennym, bo brak na razie bliższych danych.

Na terenie wydawniczym nastąpiły poważne przesunięcia. Mianowicie Polskie Towarzystwo Fotograficzne wycofało się ze współpracy z „Polską Prasą Fotograficzną", która dotychczas wydawała „Fotografa Polskiego" i „Foto". Obecnie więc w rękach tej „Prasy" znajduje się jedynie pismo „Foto", „Fotograf Polski" zaś przeszedł do Wilna do drukarni p. Stanisława Turskiego, wydawcy i redaktora „Przeglądu Fotograficznego", pozostając nadal organem PTF. Znając p. Turskiego jako wydawcę „Almanachu Fotografiki Polskiej" i „Przeglądu Fotograficznego" możemy tylko całym sercem cieszyć się z tej zmiany. Tak więc w dziedzinie wydawniczej mamy ruch, zresztą zdrowy i zmierzający do konsolidacji.

Udział nasz w wystawach zagranicznych jest słabszy, niż przed okresem ograniczeń dewizowych, ale w każdym razie poważniejsze wystawy obce są obsyłane przez pewną ilość Polaków, którzy nas tam reprezentują. Trudności związane z przesyłaniem dewiz ograniczają ilość chętnych do obsyłania wystaw, ale chętnych tych jest sporo, o czym świadczy silny udział w wystawach krajowych, i to udział sił młodych, a już zupełnie poważnych.

Przemysł fotograficzny zaczyna się coraz bardziej „uszlachetniać", czego dowodem jest wyrabianie już nie tylko towarów „masowych", lecz przerzucenie się na błony panchro, ulepszanie powierzchni bromów, wytwarzanie płynów specjalnych, jak wywoływacze wyrównawcze, drobnoziarniste, itd. Jakość wyrobów krajowych, wśród których na pierwszym miejscu idą wyroby Alfy, tak ilościowo, jak i jakościowo, coraz bardziej zrównywa się z normalną klasą międzynarodową.

W kraju powstają nowe fabryki artykułów fotograficznych, coraz więcej wytwarzamy sami i zamykamy okres zimowy bilansem dodatnim na wszystkich polach pracy.

Dr TADEUSZ CYPRIAN, F. K. P., POZNAŃ.

TRZY WYSTAWY WE LWOWIE. Ruchliwy Zarząd „Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego" pracuje nadal nad propagowaniem fotografii wśród najszerszych kół społeczeństwa, nie tylko bowiem urządza tradycyjny Salon doroczny fotografiki polskiej, lecz nadto bierze wydatny współudział w organizowaniu innych wystaw tego rodzaju, a mianowicie:

W kwietniu r. b. odbyła się wystawa indywidualna dzieł p. Wł. Puchalskiego, obejmująca fotografikę przyrodniczą, urządzana w salach Muzeum Przemysłowego Miejskiego we Lwowie przy współudziale Komitetu z grona Zarządu L. T. F.

W maju r. b. odbędzie się XVIII doroczny Salon Fotografiki Polskiej, organizowany stale przez Zarządy L. T. F. i posiadający ogólnie już uznany wysoki poziom artystyczny

dzieł, nadsyłanych przez wszystkich wybitnych fotografików ze wszystkich stron kraju. Salon ten znajdzie pomieszczenie również w Muzeum Przemysłowym Miejskim we Lwowie.

W czerwcu r. b. będzie miała miejsce Pierwsza Ogólnopolska Wystawa Fotografiki Lotniczej, zorganizowana przy Krajowej Wystawie Lotniczej, a złożą się na nią dwa działy: 1. fotografia artystyczna i 2. fotografia naukowo dokumentarna. Do działu artystycznego przyjęte będą oczywiście tylko fotogramy, związane tematowo ściśle z lotnictwem, całość wystawy zatem będzie przeglądem nadzwyczaj interesującym.

Ponieważ otwarcie tych wystaw nastąpi już po wydrukowaniu numeru wiosennego „Nowości", sprawozdanie z nich odkładam do numeru jesiennego. J. ŚWITKOWSKI.

Polskie Towarzystwo Krajoznawcze, oddział w Chojnicach, zorganizowało na początku bież. roku II konkurs fotograficzny na zdjęcia regionalne, których tematy zaczerpnięte zostały z terenu Zaborów (pow. chojnicki) i Borów Tucholskich, w szczególności krajobrazu, architektury regionalnej, zwyczajów i strojów ludowych, flory i fauny oraz turystyki wodnej.

Na konkurs nadesłano 52 zdjęć o wymiarze 13×18 cm lub większe, których poziom w stosunku do poprzedniego konkursu znacznie się podniósł. Z zbiorów tych jury konkursowe zakwalifikowało zdjęcia: p. Wendy z Starachowic p. t. „Wybierki" na I miejsce, p. Hilarego Kłosa z Chojnic p. t. „Na skraju lasu" na II miejsce, p. O. Słapy z Chojnic p. t. „Zaułek chojnicki" na III miejsce, p. Edm. Gałły z Chojnic p. t. „Panorama Chojnic" na IV miejsce. Nadto kilka zdjęć wyróżniono.

Do ufundowania nagród przyczynili się obok organizatorów konkursu (P. T. K.) p. starosta pow. Lipski oraz fabryka wyrobów fotograficznych „Alfa" w Bydgoszczy. Większość zdjęć nadesłanych była wykonana w nowourządzonej ciemni fotograficznej i na własnym aparacie do powiększeń.

W końcu roku 1938 chojnickie P. T. K. zamierza zorganizować III konkurs fotograficzny, który ma mieć na celu dalsze podniesienie poziomu fotografiki najbliższego regionu i zgromadzenie propagandowego materiału ilustracyjnego. H. K.

STULECIE FOTOGRAFII W POLSCE. Od pewnego czasu w prasie fotograficznej podawane są różne daty setnej rocznicy fotografii. Ostatni Zjazd Delegatów Polskich Towarzystw Fotograficznych w Warszawie ustalił datę obchodu stulecia dla Polski. Na tym Zjeździe w dniu 31 października 1937 r. był wygłoszony przez dra Al. Macieszę z Płocka referat pod tytułem „Sprawa obchodu stulecia fotografii w Polsce". Referent na podstawie zebranej literatury wykazał, że pierwsza wiadomość o wynalazku fotografii (dagerotypii) ukazała się w Polsce 6 lutego 1839 r. Pierwszy dagerotyp, sprowadzony z Paryża, był wystawiony na widok publiczny w Warszawie przez Tow. Dobroczynności na dochód tej instytucji 13 października 1839 r. Następnie obok tego dagerotypu umieszczono dwa dagerotypy warszawskie, wykonane przez Adama Radwańskiego, profesora fizyki szkół warszawskich. Wystawione dagerotypy publiczność oglądała do dnia 2 listopada 1839 r. Dane te wystarczyły do ustalenia ścisłej daty setnej rocznicy fotografii w Polsce.

Po referacie Zjazd przyjął przez aklamację dwie rezolucje: 1. „Zjazd Z. P. T. F. uznaje za konieczne zbieranie materiałów do historii fotografii i fotografiki polskiej, zaleca członkom Zjazdu zbieranie lokalnych materiałów oraz prosi dra Macieszę, by zechciał objąć centralne kierownictwo wszystkich prac, związanych z historią fotografii polskiej", 2. „Zjazd uchwala zalecić Zarządowi Z. P. T. F. powołanie komitetu obchodu stulecia fotografii, który by zorganizował w roku 1939 uroczysty obchód i wystawę retrospektywną w ramach Zjazdu Delegatów i XI Międzynarodowego Salonu". Dr Al. M.

WYSTAWA FOTOGRAFICZNA ERNESTA RAULINA. W styczniu r. b. została otwarta wystawa prac fotograficznych Ernesta Raulina w lokalu Polskiej Y. M. C. A. Na

kolekcję wystawioną złożyły się prace o dużym bogactwie tematycznym, a więc pejzaż pomorski, architektura miasta, scenki rodzajowe oraz w znacznej mierze fragmenty pracy portu.

Raulin, znany i ceniony fotograf, celuje zwłaszcza w pejzażu i interesująco uchwyconych obrazach pracy portu. Są to nienagannie rozwiązane kompozycje, nacechowane wysoką kulturą artystyczną oraz wysokim znawstwem techniki bromowej. Znane są jego o liczne prace w reprodukcjach zamieszczanych w najpoważniejszych czasopismach krajowych i zagranicznych.

Zygmunt Cywiński (Teka Pomorska) Toruń 1938.

Rozmaite.

Ankieta w sprawie zbiorów fotograficznych w Polsce.

W związku z potrzebami racjonalnego muzealnictwa i ze zbliżającą się setną rocznicą fotografii w Polsce, Towarzystwo Naukowe Płockie zwraca się z uprzejmą prośbą do wszystkich towarzystw, instytucyj i osób, posiadających zbiory fotograficzne, o łaskawą odpowiedź na osobnym arkuszu, możliwie w terminie miesięcznym, na następującą ankietę:

1. Gdzie się znajdują posiadane zbiory? (w muzeum, bibliotece, w dziale itd.)
2. Czy są gromadzone systematycznie, czy też powstały przygodnie, a mianowicie: czy dzięki darom, czy przez kupno?
3. Jeżeli są gromadzone systematycznie, to jakiego rodzaju zdjęcia są zbierane, a mianowicie dotyczące jakich dziedzin, osób, przedmiotów oraz z terenu jakiej dzielnicy?
4. Jak liczne są zbiory? a) ile jest dagerotypów (fotografij na miedzianych posrebrzanych blaszkach), b) negatywów, c) fotografij, wykonanych przez zakłady fotograficzne, d) zdjęć amatorskich (gdyby nie można było podać dokładnych danych cyfrowych, określić należy w przybliżeniu procentowo).
5. O ile są w zbiorach dagerotypy, to prosimy podać ich ilość oraz szczgółowy opis każdego: co przedstawia, wymiary, rodzaj oprawy, a także, o ile będą na to dane, przez kogo wykonane i z jakiego czasu oraz jakiego pochodzenia (miejscowe, krajowe, zagraniczne)?
6. Czy fotografie są pochodzenia miejscowego i dotyczą osób i obiektów z miejscowego terenu działalności instytucji, czy też z innych terenów i jakich? (Prosimy teren określić dokładnie oraz podać rodzaj zbiorów i ośrodki, z których pochodzą).
7. Czy wśród fotografij znajdujących się w zbiorach, są fotografie, wykonane techniką indywidualną jak guma, bromolej, przetłok i inne? Przez kogo i kiedy były one wykonane?
8. Czy są negatywy i w jakiej ilości, przez kogo i kiedy wykonane oraz przez kogo ofiarowane?
9. Jak są fotografie i negatywy przechowywane? (w pudełkach, kopertach, tekach, albumach).
10. Jak są segregowane, czy według formatu, czy według treści, czy też według nazwisk fotografów?

11. Jak są zapisywane do inwentarza: czy każda fotografia za osobnym numerem, czy też kilka fotografij pokrewnej treści pod jednym numerem?
12. Czy są katalogowane i jak?
13. W jaki sposób jest określana treść fotografii i czas, z którego ona pochodzi?
14. Czy znana jest instytucji kolejność i czas istnienia miejscowych zakładów fotograficznych dla bardziej dokładnego określania czasu fotografij, znajdujących się w zbiorach? Jeżeli są wiadome, to prosimy o spis tych zakładów z podaniem czasu ich istnienia.
15. Czy są czynione starania sytematycznego gromadzenia zbiorów fotograficznych i o jakim charakterze?
16. Czy są prowadzone w danej miejscowości badania nad dziejami fotografii i przez kogo?
17. Czy zbiory fotograficzne spełniają swe zadanie — służenie społeczeństwu i czy są wykorzystywane w celach naukowych i artystycznych i przez kogo?
18. Czy są w danej miejscowości osoby prywatne, posiadające większe zbiory fotograficzne i o jakim charakterze? Prosimy o adresy.
19. Osoby, posiadające własne zdjęcia, prosimy o podanie: od kiedy zajmują się fotografowaniem, ile posiadają negatywów, jak dużo jest w tym zdjęć z zakresu krajoznawstwa i fotografii ojczystej tj. krajobrazów, budowli, zdjęć rodzajowych, typów i portretów oraz z jakiego głównie terenu one pochodzą? Jak duże są zbiory odbitek i jaką techniką wykonane? Czy są uporządkowane i w jaki sposób?
20. Instytucje i osoby prosimy o podanie w jakich wydawnictwach były podane reprodukcje z posiadanych zdjęć?

Gdyby z jakichkolwiek powodów nie można było dać odpowiedzi na niektóre pytania, prosimy przesłać ankietę nie całkowicie wypełnioną w terminie miesięcznym, a brakujące odpowiedzi nadesłać później dodatkowo.

Ze względu na ważność podjętej sprawy dla rozwoju muzealnictwa i wyświetlenia dziejów fotografii w Polsce, prosimy bardzo o łaskawą odpowiedź na osobnym arkuszu pod odpowiednimi numerami pod adresem: Towarzystwo Naukowe Płockie — Płock, Rynek Kanoniczny 8. Sekretarz ks. Ign. Marciniak. Prezes dr Al. Maciesza.

Miłośnicy fotografii mogą przysłużyć się wydatnie krajoznawstwu polskiemu.

Poniżej podajemy za „Ziemią“, rocznik 1937 str. 223 komunikat Państwowej Rady Ochrony Przyrody:

„DO WSZYSTKICH MŁODYCH KRAJOZNAWCÓW W SPRAWIE INWENTARZA ZABYTKOWYCH BUKÓW W POLSCE. Państwowa Rada Ochrony Przyrody gromadzi od początku swego istnienia w swym biurze centralnym materiały do inwentarza, czyli dokładnego wykazu wszystkich zabytkowych drzew, alei i parków w Polsce. W ostatnich rocznikach organu Rady p. t. „Ochrona Przyrody“ ukazały się tego rodzaju inwentarze, obejmujące zabytkowe dęby i lipy w Polsce, do których młodzież zrzeszona w kołach krajozawczych nadesłała dużo cennego materiału, co tutaj Redakcja z uznaniem podnosi.

W roku bieżącym przystąpiło Biuro Rady do przygotowania analogicznego inwentarza zabytkowych buków, tj. okazów tego drzewa, których obwód przekracza 2 metry. Redakcja zwraca się przeto do wszystkich czytelników i przyjaciół „Ziemi" z gorącą prośbą, aby zachcieli dopomóc w tej pracy Państwowej Radzie Ochrony Przyrody przez nadesłanie pod jej adresem (Kraków, ul. Lubicz 46) wszelkich wiadomości o zabytkowych bukach, jakie młodzież zdoła zebrać.

Każda wiadomość powinna obejmować następujące dane:

1. nazwę miejscowości (powiatu, gminy), w której rośnie zabytkowy buk,
2. imię, nazwisko i adres właściciela gruntu, na którym zabytkowe drzewo rośnie,
3. wymiary buka, tj. obwód mierzony na wysokości 1,30 m i przybliżoną wysokość,
4. stan zachowania buka (czy zupełnie zdrowy, czy dziuplasty lub z uschniętymi konarami),
5. czy buk jest otoczony należytą opieką,
6. czy na drzewie znajduje się kapliczka lub krzyż,
7. czy istnieją jakie opowieści lub legendy, ludowe o zabytkowym drzewie."

Niewątpliwie w zbiorach niejednego z polskich miłośników fotografów znajdują się zdjęcia wyjątkowych okazów buków, o których mówi powyższy komunikat. Zdjęcia te może nie są dostatecznie doceniane przez posiadaczy i znalazły się przypadkowo w zbiorach jego, jednakże przesłane pod wskazanym adresem mogą być doskonałym uzupełnieniem wymaganych danych. Mało jest bowiem wśród młodych krajoznawców posiadaczy aparatów fotograficznych i współpraca naszych fotografów z nimi przyniesie zapewne korzyść jednej, a zadowolenie drugiej stronie. (Red.)

Wystawy i Konkursy.

Ministerstwo Komunikacji, Wydział Turystyki, urządza **Konkurs Fotograficzny** na zimowe zdjęcia sportowe i rodzajowe. Nagrody zł 4.600. Termin nadsyłania 15. V. 1938. Tematem Konkursu są: a) sceny i fragmenty z wszelkich zawodów narciarskich odnośnie do zawodników i publiczności, zjazdy i ewolucje, podchodzenia, odpoczynki. b) Sceny z życia narciarzy w schroniskach, w kolei, kolejkach, autobusach itp. c) Zdjęcia śniegu w każdej postaci, jak okiść, szron, nawisy, itp. Zdjęcia należy nadsyłać pod adresem: Ministerstwo Komunikacji, Wydział Turystyki, Warszawa, Al. Ujazdowskie 49 z dopiskiem „Konkurs Fotograficzny".

XVIII Doroczna Wystawa Fotografiki Polskiej zorganizowana przez Lwowskie Towarzystwo Fotograficzne, Lwów, ul. Dzieduszyckich 1. Wystawa odbędzie się w dniach 1. V.—29. V. 1938 w Salonach Miejskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego, Lwów, ul. Hetmańska 20.

Pierwsza Ogólnopolska Wystawa Fotografiki Lotniczej, Lwów, 29 maj — 29 czerwiec 1938 r. Zorganizowana przez Zarząd Krajowej Wystawy Lotniczej przy współudziale Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego. Wystawa Fotografiki składać się będzie z 2 działów: dział I fotografika artystyczna, dział II fotografika naukowo-dokumentarna. Wpisowe za udział w Wystawie w dziale artystycznym wynosi zł 5.— (pięć),

którą to kwotę należy wpłacać na konto P. K. O. 503.300 Woj. Okr. Komitetu L. O. P. P. we Lwowie, z nadmienieniem celu wpłaty. („Wpisowe za udział w Wystawie Fotografiki Lotniczej"). — Udział w dziale drugim naukowo-dokumentarnym jest bezpłatny. Eksponaty należy wysyłać wraz z wypełnionym formularzem pod adresem: Komitet Pierwszej Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki Lotniczej — Lwów, ulica Podleskiego 1. Wojew. Okręg. Komitet L. O. P. P.

Wystawa Fotografiki Polskiej w Lublinie odbyła się w czasie od 27 II.—18. III. 1938. Wystawę zorganizowało Lubelskie Towarzystwo Fotograficzne pod protektoratem wojewody Lubelskiego Pana Jerzego de Tramecourt.

Wielki Konkurs Fotograficzny z nagrodami dwutygodnika „Kobieta w Świecie i w Domu" p. t. **„Cztery pory roku"**. Konkurs fotograficzny „Cztery pory roku" zostaje podzielony na 4 serie: I Wiosna, II Lato, III Jesień, IV Zima. Uczestnikom konkursu przyznane zostaną cenne nagrody za najlepsze zdjęcia. Dokładny temat oraz ścisłe terminy otwarcia i zamknięcia każdej serii konkursu podaje wymienione pismo „Kobieta w Świecie i w Domu".

Konkurs na temat: **„Dziecko w Fotografii"**. Komitet Kongresu Dziecka przygotowuje na jesień 1938 r. kongres i wystawę poświęcone dziecku. Mają one przez głębsze poruszenie opinii obudzić większą czujność społeczeństwa na punkcie troski o młode pokolenie Polski oraz przyczynić się skutecznie do lepszego uświadomienia szerokich warstw ludności co do potrzeb dziecka i sposobów ich racjonalnego zaspakajania.

W programie wystawy dziecko uwzględnione jest jak najwszechstronniej. W związku z tym Stowarzyszenie Uczestników Walki o Szkołę Polską w porozumieniu z Komitetem Kongresu Dziecka ogłasza konkurs na temat: „Dziecko w fotografii".

Tematem zdjęcia musi być dziecko. Ujęcie jego jest dowolne. Idzie przy tym nie tyle o artystyczny obraz, ile o charakterystyczną stronę podejścia do tematu.

Rozmiar zdjęć nie może być mniejszy niż 18×24 cm. — Technika pozytywowa dowolna. — Zdjęcia nie powinny być naklejone na karton.

Stowarzyszenie Uczestników Walki o Szkołę Polską przeznaczyło na konkurs siedem nagród, a mianowicie: jedna 100 zł, dwie po 50 zł, cztery po 25 zł. Poza tym nagrody rzeczowe m. in. fabryki Alfy.

Eksponaty, zgłoszenia oraz wszelką korespodencję związaną z wystawą i konkursem należy nadsyłać pod adresem: Komitet I-go Ogólnopolskiego Kongresu Dziecka, Warszawa, Koszykowa 19 m. 12-a.

Termin zgłoszenia udziału w konkursie i nadsyłania prac upływa dnia 31 sierpnia 1938 roku.

Fotoklub w Lublanie organizuje w ramach Lublańskich Targów **Międzynarodową Ogólną Wystawę Fotografiki i Filmu** pod wysokim protektoratem króla Piotra II. Czas trwania wystawy przewidzia-

ny jest na okres od 1 do 12 września 1938 r. Wystawa podzielona będzie na kilkanaście działów, jak historia fotografii, fotografia użytkowa (technika, medycyna i in. nauki), fotografia w szkole, fotografia zawodowa, kinematografia amatorska i zawodowa, przemysł, wydawnictwa, telewizja i nawet specjalnie dział widokówek (kart pocztowych fotograficznych). Ponadto będą wyświetlane filmy. Zgłoszenia do 15 lipca br. Wpisowe 5 franków szwajc. Maksimum obrazów w ilości 4. Informacje i prospekty: Fotoklub Ljubljana, Ljubljana, Levstikova ul., Jugosławia.

Nowe wydawnictwa.

„Czarnohora", *ułożył Bronisław Kupiec, nakładem Karpackiego Towarzystwa Narciarzy, Lwów, 1937.*

Piękna publikacja in quarto, zawierająca 40 ilustracyj dużego formatu, wykonanych wzorową techniką rotograwiurową przez Drukarnię Narodową w Krakowie, oraz krótki tekst B. Kupca. Okazją do wydania tej pięknej pracy zbiorowej było trzydziestolecie Karpackiego Towarzystwa Narciarzy; nie jest to jednak przewodnik turystyczny, ani monografia krajoznawcza, lecz wydawnictwo przede wszystkim artystyczne. Obrazy ze zdjęć takich fotografików, jak Jędrzejewski, Klemensiewicz, Kupiec, Olszaniecki, Plater, Progulski, Puchalski, Solak, Teisseyre, Zieliński, zmierzają do przedstawienia w pierwszej linii piękna Czarnohory, a w dalszej dopiero mają na względzie interes turystyczny. To też ta propaganda poglądowa najpotężniejszego w Karpatach masywu górskiego ma zasięg o wiele szerszy, niż najlepiej ułożone opisy, działa bowiem na każdego, kto przegląda zawarte w publikacji obrazy. Są to w większości kompozycje bardzo cenne pod względem artystycznym — krajobrazy, zdjęcia rodzajowe i natura martwa — a kilka zaledwie służy celom topograficznym i informacyjnym.

Doskonale pomyślana szata zewnętrzna: (okładki rotograwiurą ilustrowane), odpowiada wartościowej treści wewnętrznej tej pod każdym względem pięknej publikacji, która zapewne znajdzie się na stole każdego fotografa amatora jako wymowny zbiór przykładów do artystycznego wykorzystania zdjęć turystycznych o różnych porach roku.

J. Świtkowski.

Fotografia w podczerwieni. *Broszura omawiająca tę dziedzinę, w opracowaniu p. prof. J. A. Neumana, wyjdzie w niedługim czasie z druku jako bezpłatne wydawnictwo fabryki Alfa.*

Informacje praktyczno-handlowe.

Fotografie na porcelanie wykonuje: Foto-Lazar, Sosnowiec, ul. Piłsudskiego 14a.

Drukiem i Nakładem Fabryki Płyt, Błon i Papierów Fotograficznych „ALFA".
Redaktor odpowiedzialny: Jan Orłowski, Bydgoszcz.

Alfa-druk. Bydgoszcz.

„ALFA“

papiery fotograficzne specjalne.

„Reprodex“ (dokumentowy) jest to papier bromosrebrowy, ortochromatyczny, do reprodukcji dokumentów, druków, rysunków itp. sposobem optycznym (za pomocą aparatów „Photokopist“ itp.).

„Reprodex“ jest to papier o dobrym kontraście, wysokiej ortochromazji i głębokiej czerni.

Nadaje się na negatywy i pozytywy. Czułość jego wynosi około 4—5° Sch.

„Reprodex“ może też być użyty do kopij refleksowych na negatywy, ale wtenczas należy zastosować żółtą szybę (żółty filtr).

Przeróbka papieru „Reprodex“ winna odbywać się w ciemnicy fotograficznej przy świetle ciemnoczerwonym. Światło pomarańczowe lub zbyt jasne czerwone może spowodować zadymienie.

Wywoływać i utrwalać można „Reprodex“ w normalnym wywoływaczu i utrwalaczu dla papierów „Alfa“.

„Duroflex“ jest to papier chlorosrebrowy twardo pracujący do kopiowania dokumentów, druków, rysunków itp. bez aparatu fotograficznego, tylko sposobem kontaktowym refleksowym.

Czułość jego jest niższa od Alfagazu U. T. i pozwala na przeróbkę bez ciemnicy fotograficznej. Naświetlać można silnym światłem elektrycznym lub dziennym, a wywoływać w cieniu lampy elektrycznej lub zaciemnionym kąciku.

Papier „Duroflex“ może być użyty do negatywu sposobem refleksowym bez użycia filtra żółtego, oraz do kopiowania pozytywu sposobem normalnym. Emulsja jest naczulona wybitnie ortochromatycznie i daje wierne odbitki o czystej bieli i głębokiej czerni.

„Duroflex“ wyrabiany jest na surowcu cienkim o powierzchni półmatowej w arkuszach i w wałkach różnych rozmiarów. Wywoływacz i utrwalacz można stosować normalny do papierów „Alfa“.

Sposób refleksografii opisany był w 9 (1) numerze „Nowości Fotograficznych” z roku 1933 na stronie 19.

Podręcznik fotograficzny

FOTOGRAFIA AMATORSKA

DRA T. CYPRIANA

jest do nabycia
w każdym składzie z przyborami
fotograficznymi

Cena zł. 1.—

Ponad *40 ilustracji* *wklęsłodrukowych*
30 rysunków *objaśniających*

Wykaz rodzajów i powierzchni papierów fotograficznych „ALFA“.

„Alfagaz“ papier chlorosrebrowy o niskiej czułości wyrabiany jest w trzech gradacjach: normalnej (N), twardej (T) i ultra twardej (UT).

	G. 1.	(N, T, UT)	matowy, biały, gładki, cienki.
	G. 2.	(N, T, UT)	matowy, biały, gładki, kartonowy.
	G. 3.	(N, T, UT)	półmatowy, biały, gładki, cienki.
	G. 4.	(N, T, UT)	półmatowy, biały, gładki, kartonowy.
H	G. 5.	(N, T, UT)	z połyskiem, biały, gładki, cienki.
H	G. 6.	(N, T, UT)	z połyskiem, biały, gładki, kartonowy.
	G. 7.	(N, T, UT)	półmatowy, kremowy, gładki, cienki.
H	G. 9.	(N, T, UT)	z połyskiem, kremowy, gładki, cienki.

„Alfaport“ papier chlorobromosrebrowy o średniej czułości posiada trzy gradacje: miękką (M), normalną (N) i twardą (T).

	P. 1.	(M, N, T)	matowy, biały, gładki, cienki.
	P. 2.	(M, N, T)	matowy, biały, gładki, kartonowy.
	P. 3.	(M, N, T)	półmatowy, biały, gładki, cienki.
	P. 4.	(M, N, T)	półmatowy, biały, gładki, kartonowy.
H	P. 5.	(M, N, T)	z połyskiem, biały, gładki, cienki.
H	P. 6.	(M, N, T)	z połyskiem, biały, gładki, kartonowy.
	P. 7.	(M, N, T)	półmatowy, kremowy, gładki, cienki.
	P. 8.	(M, N, T)	półmatowy, kremowy, kartonowy.
H	P. 9.	(M, N, T)	z połyskiem, kremowy, gładki, cienki.
H	P. 10.	(M, N, T)	z połyskiem, kremowy, kartonowy.
	P. 12.	(M, N, T)	głęboko matowy, kremowy, kartonowy.
	P. 20.	(M, N, T)	jedwabisty, biały, kartonowy.
	P. 22.	(M, N, T)	jedwabisty, kremowy, kartonowy.
	P. 24.	(M, N, T)	grawurowy, biały, kartonowy.
	P. 26.	(M, N, T)	grawurowy, kremowy, kartonowy.
	P. 30.	(M, N, T)	ziarnisty, półmatowy, biały, kartonowy.
	P. 32.	(M, N, T)	ziarnisty, półmatowy, kremowy, kartonowy.
	P. 120.	(M, N, T)	jedwabisty, biały, kart., (drobniejsza siatka).
	P. 122.	(M, N, T)	jedwabisty, kremowy, kart., („ „).

„Alfabrom“ papier bromosrebrowy ma trzy gradacje: miękką (M), normalną (N) i twardą (T).

	Br. 1.	(M, N, T)	matowy, biały, gładki, cienki.
(H)	Br. 2.	(M, N, T)	matowy, biały, gładki, kartonowy.
	Br. 3.	(M, N, T)	półmatowy, biały, gładki, cienki.
(H)	Br. 4.	(M, N, T)	półmatowy, biały, gładki, kartonowy.
H	Br. 5.	(M, N, T)	z połyskiem, biały, gładki, cienki.
H	Br. 6.	(M, N, T)	z połyskiem, biały, gładki, kartonowy.
	Br. 7.	(M, N, T)	półmatowy, kremowy, gładki, cienki.
H	Br. 8.	(M, N, T)	półmatowy, kremowy, gładki, kartonowy.
H	Br. 9.	(M, N, T)	z połyskiem, kremowy, gładki, cienki.
H	Br. 10.	(M, N, T)	z połyskiem, kremowy, kartonowy.
	Br. 12.	(M, N, T)	głęboko matowy, kremowy, kartonowy.
	Br. 15.	(M, N, T)	matowy, biały, drobnoziarnisty, półkartonowy.
	Br. 16.	(M, N, T)	matowy, biały, gruboziarnisty, półkartonowy.
	Br. 17.	(M, N, T)	matowy, kremowy, ziarnisty, półkartonowy.
H	Br. 20.	(M, N, T)	jedwabisty, biały, kartonowy.
H	Br. 22.	(M, N, T)	jedwabisty, kremowy, kartonowy.
	Br. 24.	(M, N, T)	grawurowy, biały, kartonowy.
	Br. 26.	(M, N, T)	grawurowy, kremowy, kartonowy.
	Br. 30.	(M, N, T)	ziarnisty, półmatowy, biały, kartonowy.
	Br. 32.	(M, N, T)	ziarnisty, półmatowy, kremowy, kartonowy.

H oznacza gatunki specjalnie hartowane do szybkiego suszenia na gorąco, (H)=tylko na zamówienie hartowane.